

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PLAINTÉ POÉTIQUE ET LA PLAINTÉ MÉLANCOLIQUE : ÉTUDE  
HERMÉNEUTIQUE DU PHÉNOMÈNE DE LA PLAINTÉ D'APRÈS UNE  
INTERPRÉTATION DU MYTHE D'ORPHÉE ET DU MYTHE DES SIRÈNES

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

PAR

MYRIAM CAROLINE FREDETTE

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Quelquefois, hasarder des réponses est seulement une manière d'éclaircir pour soi-même des questions.

-Alessandro Baricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, p. 11.

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de thèse, M. Bernd Jager, qui me montre à porter un regard émerveillé sur le monde. Votre enseignement m'aide à trouver une voie poétique pour aborder les questions psychologiques.

Je salue ensuite mes lecteurs Annick Martinez, Marilyne Thériault, René-Pierre Le Scouarnec et François Robert qui m'ont aidée à peaufiner le texte.

Je voudrais exprimer ma gratitude à mes amis et à ma famille auprès de qui j'ai trouvé le soutien, l'amour et l'encouragement qu'il me fallait pour poursuivre le travail.

Merci, enfin, aux romans, musiques, pièces de théâtre, sculptures et poèmes qui ont saisi mon imaginaire durant la rédaction de cette thèse et qui m'ont donné le goût d'observer le monde de leur point de vue.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LA DÉMARCHE HERMÉNEUTIQUE.....	7
1.1 L'herméneutique philosophique de Gadamer.....	8
1.1.1 La position intermédiaire de la phénoménologie.....	8
1.1.2 Le problème de la méthode.....	16
1.1.3 Le langage chez Gadamer.....	20
1.1.4 La dialectique question-réponse.....	23
1.2 Le cercle herméneutique ou l'acte de comprendre.....	26
1.2.1 La compréhension, un processus dialogique.....	27
1.2.2 Interpréter ou traduire : le travail du traducteur.....	28
1.2.3 L'application et le préjugé.....	31
CHAPITRE II PERSPECTIVES SUR LA PLAINTÉ.....	34
2.1 La plainte d'après François Roustang.....	35
2.2 La plainte et la mélancolie.....	41
2.2.1 La mélancolie des Grecs à Freud.....	41
2.2.2 Art et mélancolie.....	43
2.2.3 L'essai de Freud.....	43
2.2.4 Les points de vue de Jacobi et de Hassoun.....	49
2.2.5 Réflexions sur les positions psychanalytiques.....	54

2.3 Danièle Cohn : une autre plainte.....	58
---	----

### CHAPITRE III

VISÉE DE L'ÉTUDE : LES PREMIERS LIENS INTERPRÉTATIFS.....	60
---	----

3.1 Le double phénomène de la plainte.....	60
3.1.1 La plainte comme dialectique échouée.....	61
3.1.2 L'autre plainte.....	63
3.1.3 La plainte poétique ou la complainte.....	64
3.2 Comprendre la plainte par la musique.....	67
3.2.1 Orphée et les deux plaintes.....	71
3.3 Pour une étude herméneutique de la plainte.....	72

### CHAPITRE IV

ORPHÉE ET LES SIRÈNES : UNE PRÉSENTATION DES MYTHES.....	75
--	----

4.1 Le mythe d'Orphée.....	76
4.1.1 Orphée l'artiste.....	76
4.1.2 Eurydice et la descente aux Enfers.....	78
4.1.3 La mort d'Orphée aux mains des Bacchantes.....	81
4.2 Orphée rencontre les Sirènes.....	83
4.2.1 L'expédition des Argonautes.....	83
4.2.2 Orphée chez les Sirènes.....	84
4.3 Le mythe des Sirènes.....	86
4.3.1 Écouter le chant des Sirènes.....	86
4.3.2 Ulysse chez les Sirènes.....	89
4.4 Pourquoi avoir recours au mythe?.....	91
4.4.1 L'importance de la tradition narrative.....	92
4.4.2 Des mythes et des plaintes.....	95

### CHAPITRE V

LA PLAINTÉ POÉTIQUE.....	98
--------------------------	----

5.1 Avant la plainte : l'expédition des Argonautes.....	99
5.2 Le charme d'Orphée.....	101
5.2.1 Le charme et la séduction.....	101
5.2.2 L'effet apaisant des plaintes d'Orphée.....	102
5.2.3 L'audience devant Hadès.....	106
5.2.4 Les plaintes résonnantes et sonores.....	110
5.2.5 La Passion selon Saint Matthieu.....	112
5.2.6 Le poème de Rilke.....	114
5.3 La plainte poétique et le changement.....	116
5.3.1 Bouger et changer.....	117
5.3.2 Changer et échanger.....	119
 CHAPITRE VI	
LA PLAINTÉ MÉLANCOLIQUE.....	123
6.1 La plainte mélancolique d'Orphée.....	124
6.1.1 Le retrait nécessaire.....	124
6.1.2 Le deuil inachevé d'Orphée.....	127
6.1.3 Une requête irrecevable.....	132
6.1.4 La mort du musicien et l'oubli de la musique.....	135
6.1.5 Le regard qui vérifie.....	137
6.1.6 Le regard brûlant de Psyché.....	139
6.1.7 Le meurtre d'Eurydice : la répétition dans la plainte mélancolique.....	141
6.1.8 L'expérience du manque.....	144
6.1.9 La stupeur d'Orphée.....	147
6.2 La plainte mélancolique des Sirènes.....	148
6.2.1 Les Sirènes se lamentent-elles?.....	149
6.2.2 La plainte des Sirènes vue par Kafka.....	151
6.2.3 L'appel séducteur et dangereux des Sirènes.....	156
6.2.4 Une idée séduisante : le deuil inaccompli des Sirènes.....	159
6.2.5 Le chant déroutant des Sirènes.....	162

6.2.6 L'amour chez les Sirènes et dans la plainte mélancolique.....	164
6.2.7 La redite et la plainte.....	166
CONCLUSION.....	168
BIBLIOGRAPHIE.....	174



## RÉSUMÉ

La présente thèse porte sur le phénomène de la plainte et, en l'occurrence, sur la manière dont une personne parle de sa souffrance. Nous pensons aux jérémiades empreintes d'impuissance et toujours en quête d'un auditeur, celles qui perdurent et qui ne semblent trouver aucun réconfort. Ces plaintes insistantes, voire agressives, expriment la souffrance d'un sujet qui se croit en proie à une profonde injustice. Il porte plainte comme devant un jury, en élisant ceux qui, selon lui, ont causé sa souffrance. Ce lourd monologue est pour nous une *plainte mélancolique*. Nous la mettons en parallèle avec le deuil mélancolique décrit par la psychanalyse, cette plainte étant liée à la difficulté de clore le deuil. En plus de ces référents théoriques, la compréhension du phénomène s'appuie sur l'interprétation herméneutique de deux mythes antiques, soit le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes. Notre analyse trouve son ancrage dans l'expérience des personnages mythiques, c'est-à-dire à travers des extraits de la poésie d'Homère, d'Apollonios de Rhodes et d'Ovide. Orphée et les Sirènes sont ici des cas cliniques envisagés comme des sujets qui adoptent la plainte mélancolique comme réponse à une perte jugée insoutenable. Notre étude des mythes examine le mode d'être du plaignant mélancolique et l'échec de sa rencontre avec autrui. Nous constatons qu'il n'abandonne pas sa parole plaintive, mais qu'il est si enfermé en lui-même que cette parole est incapable d'instaurer un dialogue. Pris dans sa plainte, comme un marin dans le filet des Sirènes, il cherche à combler tous les manques et toutes les absences, convaincu qu'on le prive d'un contact vital. Dans ces cas, l'altérité est vécue comme incomplète et insuffisante car il persiste, chez le plaignant, le doute et l'incertitude face à la disponibilité d'autrui.

L'interprétation de ces mythes met aussi à jour un type de plainte qui n'est pas mélancolique. Le personnage d'Orphée nous fait découvrir une *complainte* qui ne désespère pas puisque nous repérons chez lui un discours de souffrance qui n'est pas lassant. Orphée évoque la douleur de son deuil et charme l'auditoire par sa musique plaintive. Il joue une *plainte poétique* pleine de la présence de celle qui lui manque. Il a toujours foi en l'écoute de l'autre et ne ressent pas le sentiment de vide qui assaille le mélancolique. Il apparaît en fait qu'Orphée vit son deuil en deux temps et, qu'avant de se livrer à la mélancolie, il chante les complaints cohérentes qui donnent sens à la douleur. La musique d'Orphée, décrite dans les poèmes épiques, témoigne selon nous de ces plaintes qui installent une dialectique – ce que nous constatons aussi en écoutant une musique triste et touchante. Il existe, en outre, une manière de se plaindre et de vivre la séparation qui ne rompt pas le lien à l'autre.

En conséquence, notre thèse décrit deux phénomènes de plainte, la plainte mélancolique étant une lamentation sourde et sclérosée et la plainte poétique étant liée à la musique, à la poésie et au dialogue. La compréhension qui est dégagée des mythes vise entre autres à soutenir l'écoute empathique des thérapeutes qui reçoivent des personnes qui expriment leur vécu souffrant d'une façon poétique ou mélancolique.

Mots clés : plainte, complainte, mélancolie, herméneutique, mythologie, Orphée, Sirènes, musique, poésie.

## INTRODUCTION

Notre intérêt pour le phénomène de la plainte est survenue suite à la lecture de *La fin de la plainte* de François Roustang. Cet auteur définit la plainte comme une manière de se couper du monde. Pour Roustang, la plainte est une parole malhabile, voire destructrice, qui bloque le changement et perpétue la souffrance du sujet. Nous découvrons un type de discours qui entraîne la personne dans un ressassement futile. De telles plaintes sont communément rencontrées en psychothérapie, or nous estimons qu'il est important de les étudier afin que le psychologue clinicien les comprenne mieux et, autant que faire se peut, ne les encourage pas. Ainsi, nous tenons compte de l'avertissement de Roustang. En effet, quoiqu'il «préconise une approche créatrice sous la forme d'une écoute absolue, inédite de la souffrance du sujet<sup>1</sup>», il soutient qu'il «est tout aussi important de ne pas écouter pour laisser les discours de plainte<sup>2</sup>». À cet égard, nous espérons aiguïser l'écoute du thérapeute et l'aider à repérer les plaintes qui enlissent au lieu de permettre au sens d'émerger.

Une démarche herméneutique s'est imposée lorsque nous avons voulu envisager le phénomène de la plainte par le biais d'un texte littéraire. Hans-Georg Gadamer était fasciné par ce que les œuvres d'art révèlent sur l'être humain et insistait sur leur valeur et leur pertinence pour les sciences de l'homme<sup>3</sup>. Par sa démarche philosophique, il «reprenait le mot d'ordre d'Husserl de "retourner aux choses elles-mêmes", mais le vécu expérientiel vers lequel il se tourne est l'expérience de l'art.<sup>4</sup>» Dès la rédaction de sa thèse doctorale sur

---

<sup>1</sup> Commentaire de l'équipe de rédaction de la revue *Filigrane*, en introduction de l'article de François Roustang, «Seuls les poètes» *Filigrane*, vol 8, no 1 (printemps), 1999, p. 26.

<sup>2</sup> François Roustang, *La fin de la plainte*, Paris, Éditions poches Odile Jacob, 2000, p. 125.

<sup>3</sup> La première partie de *Vérité et méthode* est consacrée à la question de vérité dans l'expérience de l'art.

<sup>4</sup> Annick Martinez, *Le phénomène de la rencontre*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, p. 35.

Platon, il montre un intérêt pour la poésie «et la connaissance qu'elle transmet<sup>5</sup>». Selon Gadamer, cette connaissance

ne se laisse pas décrire à l'aide des catégories de la théorie de la connaissance centrée sur les sciences. Pire encore, l'épistémologie a même tendance à bannir du champ de la connaissance tout ce qui est poésie, art, bref, tout ce qui ne se conforme pas à son idéal d'une connaissance méthodique. Gadamer y verra un grand aveuglement et toute sa philosophie herméneutique s'efforcera de le corriger.<sup>6</sup>

Jean Grondin souligne ici l'horizon éthique de la pensée de Gadamer et que l'art n'est pas le réservoir d'une connaissance finie du monde – et encore moins un outil de divertissement. Bien au contraire, les œuvres sont pour lui les sujets d'une conversation inépuisable. «Il y a pour [Gadamer] une vérité, une justesse, dans l'art, lequel nous ouvre un monde et nous fait découvrir des choses que nous ne saurions pas sans lui : c'est *King Lear* qui nous apprend ce qu'est l'ingratitude et Kafka ce qu'est le labyrinthe moderne<sup>7</sup>». En ce sens, la rencontre avec l'œuvre ne nous place pas devant un problème scientifique, elle demande l'écoute et la vigilance d'une conversation, l'expérience de l'art étant analogue au cas du dialogue : une question est posée et une réponse attendue. L'œuvre d'art participe à une dialectique en étant *parlante* et en nous donnant à penser.

La richesse de la littérature sur la mélancolie ne fait par ailleurs aucun doute. Comme le précise la psychanalyste Élisabeth Roudinesco, «[bien] que la mélancolie occupe une place importante dans le dispositif freudien, les plus belles études sur cette question ne furent pas produites par le discours psychiatrique ou psychanalytique, mais par les poètes, les philosophes, les peintres et les historiens.<sup>8</sup>» Leur beauté n'est toutefois pas qu'esthétique. D'un point de vue herméneutique, elles sont belles en ce qu'elles portent comme vérité sur l'homme. Un chant, par exemple, est beau lorsqu'il est harmonieux et parlant pour l'homme qui l'écoute. Une belle œuvre est une œuvre qui dévoile quelque chose de notre humanité. Par conséquent, le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes sont dans cette thèse les sources

<sup>5</sup> Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1999, p. 13.

<sup>6</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 13.

<sup>7</sup> Antoine Robitaille, «Gadamer : une vie pour comprendre», *Le Devoir* (Montréal), 31 mars 2002, p. D7. Il s'agit d'une entrevue avec Jean Grondin suite à la mort de Gadamer en 2002.

<sup>8</sup> Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, p. 661.

principales de notre compréhension du phénomène de la plainte. Du reste, l'herméneutique philosophique de Gadamer encadre et guide notre interprétation des récits.

Cette démarche requiert une attitude d'émerveillement et d'ouverture qui se rapproche beaucoup de la position du psychologue clinicien. Pour Gadamer, le dialogue avec l'œuvre d'art est comparable à une conversation entre interlocuteurs. Dans les deux cas, il faut écouter pour comprendre. Il «ne s'agit pas seulement d'entendre parler les uns des autres, mais d'être à l'écoute les uns des autres. Comprendre, c'est d'abord cela.<sup>9</sup>» Selon nous, la définition suivante de l'écoute s'applique aussi bien au travail de l'herméneute qu'au travail clinique.

Écouter ne constitue pas le pôle passif de l'échange, comme si chacun d'entre nous prenait à tour de rôle l'initiative. Il me faut beaucoup de vigilance et d'intériorité créatrice pour susciter cet espace d'accueil dans lequel les propos de l'autre pourront prendre place. Recevoir, se montrer capable de recevoir, nécessite autant d'initiative et de générosité que donner, à tel point que les égoïstes, les infirmes de l'échange, ne sauront jamais écouter. [...] Il leur faudrait d'un geste superbe instaurer un vide stellaire dans lequel les mots de l'autre voltigent, papillonnent avant de se loger à leur aise. De même que nous nous effaçons devant les choses pour qu'elles emplissent notre regard. À la suite de quoi se produit une sorte d'expérience merveilleuse. Une pensée autre que la mienne prend sens en moi. Je ne la traque pas, je ne cours pas après elle, je ne l'interprète pas du dehors<sup>10</sup>.

Cet émerveillement est central dans notre démarche herméneutique. Les premières lectures nous imprègnent du vécu des personnages et font naître des questions. Comment Orphée vit-il le deuil de sa femme? Qu'est-ce qui motive la rage dévorante des Sirènes? Les lectures successives dessinent une compréhension que nous mettons en lien avec les théories existantes sur la plainte, or la réflexion est orientée en fonction de ce que les mythes nous apprennent. En outre, la question de recherche demande *ce qu'est l'expérience de la plainte* à partir des textes mythiques et ne cherche pas à se conformer aux hypothèses connues ou aux théories de la personnalité. Nous n'interprétons pas «du dehors», comme vient de le dire Sansot, l'approche de Gadamer étant plutôt dialectique. En vérité, le fait que la littérature et

<sup>9</sup> Carsten Dutt, *Herméneutique, Esthétique, Philosophie pratique : dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, Québec, Éditions Fides, 1998, p. 22. Gadamer est ici interviewé par Carsten Dutt.

<sup>10</sup> Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2000, p. 45-46.

la musique prennent une place importante dans notre recherche marque ce choix de se détacher des cadres conceptuels, non pas pour les rejeter, mais pour s'en libérer suffisamment longtemps, afin qu'une compréhension novatrice en ressorte. À vrai dire, nous appliquons cette idée gadamérienne que l'œuvre d'art est un accès privilégié vers l'être humain. C'est dans cet esprit que nous entreprenons l'interprétation du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes.

Orphée est un grand poète et musicien. Il joue de la lyre et chante pour les hommes, les dieux et la nature. Il est connu pour avoir charmé le dieu des Enfers afin d'être réuni à sa femme, Eurydice, décédée le jour de leur mariage d'une morsure de vipère. Orphée enchante et émeut ses auditeurs par des plaintes qui communiquent la douleur de son deuil. De notre point de vue, il représente avant tout une plainte qui adoucit les peines. Nous l'appelons la plainte poétique.

Les Sirènes illustrent, quant à elles, une plainte mélancolique. Nous appuyons notre analyse sur les positions psychanalytiques sur la plainte et la mélancolie, ainsi que sur les descriptions de Roustang. Le mythe des Sirènes rend compte des plaintes dures et revendicatrices qui tourment à vide. Les Sirènes gréco-romaines sont des créatures morbides guettant le passage des nefs et provoquant des naufrages pour capturer les hommes. Ulysse échappe à leurs languissantes invitations en se faisant attacher au mat et en bouchant les oreilles de ses marins avec de la cire. Dans cette thèse, leur chant est associé à la plainte mélancolique qui enferme le sujet. Celui-ci est *pris* dans sa plainte, comme le marin est pris par le filet d'une Sirène.

Notre étude identifie, en outre, deux phénomènes de plainte. L'un d'eux est issu de l'analyse du mythe d'Orphée et désigne une plainte poétique, communicatrice et touchante. Le récit du deuil d'Orphée met en lumière une manière de parler de la souffrance qui échappe à la lourdeur du discours mélancolique. Il se plaint et se sent soutenu, alors que le mélancolique se sent à jamais incompris et laissé à lui-même, ses tentatives répétées pour traduire sa détresse n'assurant aucun soulagement. Nous démontrons dans cette thèse que la plainte

poétique est un discours de souffrance comparable aux belles et apaisantes complaintes d'Orphée et que la plainte mélancolique s'entend dans le cri insistant des Sirènes.

Nous privilégions aussi une approche interdisciplinaire qui s'appuie sur la psychanalyse, la psychologie, la philosophie et la mythologie. Nous nous inspirons également d'exemples en musique. En revanche, ces références ne définissent pas la thèse comme étude littéraire, musicologique, psychanalytique ou philosophique, puisque l'application de la pensée gadamérienne l'oriente dans le sens d'une étude psychologique et herméneutique de nos deux phénomènes.

Voici maintenant un aperçu de la structure de la thèse. Le premier chapitre décrit notre démarche et définit le cadre de recherche. Il est principalement question de l'herméneutique philosophique et de son application à notre étude de la plainte en psychologie.

Nous enchaînons au chapitre deux avec une présentation des conceptions cliniques et théoriques sur la plainte. Nos lectures incluent le livre de Roustang, cité plus haut, *Deuil et mélancolie* de Sigmund Freud, *Les mots et la plainte* de Benjamin Jacobi et *La cruauté mélancolique* de Jacques Hassoun. Ces premiers ouvrages guident notre description de la plainte mélancolique. Un article de Danièle Cohn, *La lyre d'Orphée*, sert de point de repère en ce qui concerne notre compréhension du phénomène de la plainte poétique.

Le chapitre trois intègre les différentes perspectives sur la plainte, afin de préciser notre question de recherche et la visée de notre étude. Nous expliquons aussi l'apport du philosophe Vladimir Jankélévitch et la place de la musique dans cette thèse.

Le quatrième chapitre présente le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes. Nous y introduisons les personnages en relatant les histoires mythiques tirées des *Métamorphoses* d'Ovide, des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes et de l'*Odyssée* d'Homère. Nous concluons par une discussion sur l'étude des mythes antiques en psychologie.

Les deux derniers chapitres présentent l'interprétation des mythes. Le chapitre cinq est consacré à la plainte poétique et à l'analyse du premier deuil d'Orphée. Le chapitre six, divisé en deux parties, traite de la plainte mélancolique à partir des deux mythes puisque le deuil d'Orphée se vit en deux temps, la seconde disparition d'Eurydice marquant le début de sa mélancolie. Cette analyse est suivie par une étude de l'histoire des Sirènes, leur chant mystérieux et perfide révélant des aspects complémentaires de cette plainte que nous examinons en premier lieu avec Orphée.

## CHAPITRE I

### LA DÉMARCHE HERMÉNEUTIQUE

L'art, c'est la plus sublime mission de l'homme puisque c'est l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre.<sup>11</sup>

Ce premier chapitre expose la démarche herméneutique de notre étude psychologique sur la plainte. Il est divisé en deux sections. La première survole les origines historiques de l'approche herméneutique de Hans-Georg Gadamer et de la position que celle-ci prend face à la recherche scientifique. Nous incluons une brève discussion sur la phénoménologie, d'où découle la pensée de Gadamer sur l'expérience du langage, sur l'expérience de l'art et sa critique de la méthode. L'herméneutique est la démarche interprétative qui encadre et donne une direction à notre analyse du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes, par conséquent, les idées centrales de l'approche sont décrites et mises en contexte avec notre travail.

Une lecture herméneutique et psychologique des récits prend son sens à travers la pensée de Gadamer sur le langage et sur l'expérience de l'art. Nous verrons la place qu'il accorde aux œuvres d'art dans le développement des connaissances sur l'être humain. Pour l'auteur, une personne peut comprendre des choses fondamentales sur elle-même et sur les autres en abordant un texte littéraire et en *le laissant parler*, comme elle interrogerait une autre personne. Les récits parlants sont ceux qui parlent de nos vies et de la vie de nos proches. Ils semblent en effet avoir la capacité de dire des choses justes et de nous éclairer, or cet éclairage découle d'un certain rapport au texte ou d'une attitude particulière qu'adopte le spectateur au concert, et non d'une technique préalablement déterminée. Selon Gadamer, ce rapport est comparable à un dialogue ou à une rencontre entre deux personnes. De ce point de vue, les œuvres d'art sont des ressources inestimables car elles nous montrent le monde tel que vu par les êtres humains, avec cette sensibilité naïve, et pourtant rigoureuse, qui fait que nous nous reconnaissons en elles. D'après Gadamer, l'herméneute est *en dialogue avec le texte* et c'est de ce dialogue qu'émerge le sens.

Les trois temps du cercle herméneutique de Gadamer sont exposés à la section deux. Le but est d'explicitier ce qu'est une lecture compréhensive ou ce que signifie l'acte de comprendre chez Gadamer. Autrement dit, nous verrons par quel processus il est possible de dégager le sens d'un texte et comment approcher le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes afin d'en réaliser une interprétation que nous appelons herméneutique.

---

<sup>11</sup> Auguste Rodin, *L'Art*, Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Bernard Grasset, 1911, p. 13.



## 1.1 L'HERMÉNEUTIQUE PHILOSOPHIQUE DE GADAMER

Le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes seront interprétés selon l'approche de Gadamer. Ce dernier puise ses sources dans la phénoménologie et l'ontologie de Martin Heidegger. Avant d'introduire les principales notions de l'herméneutique philosophique, nous faisons d'abord une esquisse de ses fondements dans la pensée phénoménologique et la philosophie existentielle de Heidegger.

### 1.1.1 La position intermédiaire de la phénoménologie

L'approche phénoménologique s'établit en réaction à deux positions épistémologiques qui se nomment le subjectivisme et l'objectivisme. Elles sont toutes deux des positions dualistes qui préconisent une scission entre deux réalités distinctes, soit le sujet et l'objet. La science objectiviste prétend que pour arriver à des résultats valides, il faut isoler l'objet de recherche du monde humain et neutraliser les variables qui biaiserait l'observation qui en serait faite. Elle pose qu'il ne faut pas croire ce que l'on voit et que la vérité se cache derrière les filtres de nos impressions et de nos valeurs. En outre, le positivisme (ou l'objectivisme) postule un monde objectif qui existe en soi, avant le sujet, l'*a priori* fondamental étant que le sujet-chercheur doit se séparer de l'objet étudié afin d'accéder à sa vérité intrinsèque. Il doit saisir l'objet en dehors des rapports qu'il entretient habituellement avec lui. Dans l'optique subjectiviste, par contre, la vérité est immanente au sujet, dans la conscience et coupée du monde objectif. Les tenants de cette approche postulent qu'il existe une vérité intérieure et préalable au monde. Leur but est de comprendre une chose en partant du sujet lui-même et en se fiant sur les pensées, impressions et visions individuelles. En outre, ces deux positions nous mettent face à deux dualismes, le premier prenant l'objet hors de son contexte humain afin d'en découvrir les mécanismes et données opérationnels et le second prenant le sujet comme seule source de connaissance sur l'homme.

De son côté, une perspective phénoménologique n'admet ni que l'homme puisse se couper du monde pour l'étudier objectivement ni que la connaissance émane d'une conscience pensante. Elle conçoit plutôt que la vérité sur l'humain se révèle à travers les interactions entre sujets et seulement *dans le monde*. Celle-ci est à l'inverse d'une science qui concourt à répondre définitivement aux questions ou à une approche qui ferait de la connaissance une chose individuelle ou personnelle.

La phénoménologie est avant tout en rupture avec une vision cartésienne de la connaissance ayant suscité en l'homme le désir de saisir tous les paramètres de la nature et de la croyance que la réalité est gouvernée par des lois naturelles immuables. «His overriding concern for certain knowledge has come to be called Cartesian anxiety, a dis-ease that is still reflected in the positivist [...] search to find out “how things really are” and “how things really work”»<sup>12</sup>. Il s'agit en fait d'une pensée qui incite à croire que le modèle scientifique finira par tout expliquer. Un extrait du roman d'Eugène Ionesco illustre cette angoisse moderne.

J'avais surtout le sentiment d'un manque. [...] Il y a toujours eu ce manque. Il y a toujours eu ce sentiment que quelque chose me manquait, donc qu'il y avait que manque. Qu'est-ce qui manquait? Qu'est-ce qui m'a manqué? J'aurais voulu tout savoir. C'est cela qui me manquait. De ne pas avoir su. De ne pas savoir tout. [...] Je n'avais fait aucun effort parce que je sentais qu'on ne pouvait pas savoir. J'en étais inconsolable.<sup>13</sup>

Dans cet extrait, le personnage du roman de Ionesco est inconsolable car il croit qu'il faut avoir *tout* saisi et qu'il n'y arrive pas. Il se désole d'avoir échoué quelque chose qui est par ailleurs impossible du point de vue de la phénoménologie. Comme le précise Grondin, ce «n'est pas parce que l'on ne comprend pas tout que l'on comprend nécessairement moins.<sup>14</sup>» Le savoir auquel aspire le personnage du roman n'a rien en commun avec une appréhension phénoménologique du monde. Ce dernier cherche un saisir absolu qui met un terme aux questions. Par contraste au roman, savoir en phénoménologie «c'est avoir-vu, au sens large

<sup>12</sup> Egon G. Guba, *The Paradigm Dialog*, Newbury Park, Sage Publications, 1990, p. 19.

<sup>13</sup> Eugène Ionesco, *Le solitaire*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 203-204. Nous nous référons au roman plus loin dans l'analyse pour illustrer le vécu de la plainte et pour faire des parallèles avec la compréhension que nous tirons des mythes antiques.

<sup>14</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 85.

de voir, lequel est : appréhender, éprouver<sup>15</sup>». Cette analyse de la racine étymologique du mot indique que le savoir est un acte incomplet, les questions posées étant à l'intention d'un monde qui se dévoile sans se donner entièrement. Ainsi, la seule certitude est celle d'une saisie partielle de la réalité. Selon la formule de Heidegger, savoir c'est peut-être avoir l'assurance que la conversation n'est pas terminée ou que l'œuvre d'art, l'ami et l'amoureux peuvent encore être contemplés.

En outre, le fait scientifique se distingue nettement de la notion de vérité phénoménologique. Le phénoménologue Edmund Husserl précise cette différence. À partir du positivisme, «la question nouvelle de la vérité surgit. Non pas donc la question de la vérité quotidienne liée à la tradition, mais celle de la vérité en soi, identiquement valable pour tous ceux que n'aveugle plus la tradition.<sup>16</sup>» Les sciences modernes visent de rejeter l'héritage des ancêtres, en proposant qu'une connaissance proprement objective est directement saisissable, préalable au monde humain et à la vie culturelle. En contrepartie, la phénoménologie propose d'étudier les phénomènes humains en dehors d'un cadre scientifique. Sa manière de voir est distincte de l'observation scientifique qui veut se détacher de son objet pour en effectuer une étude objective. Elle veut au contraire étudier la quotidienneté, la vie sociale, les liens avec autrui et toutes les manières que l'humain a de donner un sens à son expérience. Selon l'herméneute Bernd Jager, le retrait commandé par la science est un retrait du monde habitable où nous rencontrons autrui<sup>17</sup>. «[Modern science] demands that we uproot ourselves from all that binds us to the sphere of intimate dwelling. It requires that we temporarily take our leave from treasured things and from the familiar ways of understanding our surrounding world.<sup>18</sup>» En d'autres termes, la manière de voir du poète ou de l'enfant ne sont pas moins vraies que celle du scientifique, elle est seulement différente et dirigée vers d'autres objectifs.

<sup>15</sup> Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 66.

<sup>16</sup> Edmund Husserl, *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Coll. «Profil : textes philosophiques», no 754. Trad. de l'allemand par Nathalie Depraz, Hatier, 1992, p. 61.

<sup>17</sup> Bernd Jager part d'une citation de Maurice Merleau-Ponty afin de décrire ce retrait ; «la science manipule les choses et renonce à les habiter», *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, p. 9.

<sup>18</sup> Bernd Jager, «Introduction», *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 32, no 2 (automne), 2001, p. 107.

Pour Alex Mucchielli, le «plus grand obstacle au développement des sciences morales [...] réside dans le fait qu'elles tentent d'imiter les méthodes des sciences de la nature, non appropriées aux objets des sciences morales»<sup>19</sup>. Mucchielli signale que Dilthey fut le premier à proposer une méthode qui est propre aux sciences morales où une attention particulière est portée au domaine subjectif, à la description et à la compréhension des processus plutôt qu'à l'explication et à la recherche de lois causales. La phénoménologie critique avec Dilthey le scientisme, c'est-à-dire l'absolutisme des sciences de la nature et leur application en sciences humaines. Toutefois, à la différence de Dilthey, la phénoménologie ne le fait pas en misant sur un concept de méthode qui est déjà lui-même emprunté aux sciences naturelles. Pour la phénoménologie, ce problème a deux niveaux et ne peut se résoudre que par l'édification d'un domaine légitime d'études qualitatives et par le dépassement du concept de méthode qui reste le même, que la visée soit de traiter un matériel quantifiable ou non. L'effort de la phénoménologie est de revendiquer un lieu de parole pour qu'advienne une connaissance sur l'homme qui aboutit à autre chose que des données mesurables, mais aussi de penser une démarche qui n'a pas pour point de départ une appréhension du monde par la méthode. En outre, les phénoménologues prennent leurs distances non pas seulement face à une appréhension quantitative du monde humain, mais face à toute tentative de circonscrire les phénomènes humains à un cadre qui voudrait en faire une étude systématique. En d'autres termes, la phénoménologie définit sa démarche en dehors du concept de méthode lui-même. Cette tendance se manifeste plus clairement encore chez Gadamer et dans l'herméneutique philosophique.

La critique faite par Dilthey, en ce qui a trait à la méthode, s'amorce plus officiellement avec Husserl. Dans *La crise de l'humanité et de la philosophie*, cet auteur parle de la «cécité des scientifiques modernes vis-à-vis de la possibilité de la fondation d'une science générale et purement cohérente de l'esprit»<sup>20</sup>. Selon lui, les sciences de l'homme sont en crise car elles ne savent pas aborder l'humain en dehors des règles prescrites par le modèle désincarné du naturalisme scientifique. Husserl se questionne sur la pertinence de «prendre le chemin

---

<sup>19</sup> Alex Mucchielli, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin/Masson, 1996, p. 56.

<sup>20</sup> Husserl, p. 53.

extérieur<sup>21</sup>» quand il nous est donné de parler de la vie autrement que par les outils de la chimie, de la physique ou de la biologie. La *vie spirituelle*, écrit-il, a résolument un autre mode d'être.

Maurice Merleau-Ponty est quant à lui critique face à la phénoménologie d'Husserl qui semble avoir glissé vers une conception subjectiviste de la connaissance, c'est-à-dire vers une pensée qui dit que la conscience engendre la réalité. Selon Merleau-Ponty, une position subjectiviste mène à un savoir aussi fragmentaire que l'objectivisme naturalisant. Dans les faits, il n'y a aucune différence entre postuler un sujet sans monde ou un monde sans sujet.

À cet égard, les phénoménologues qui suivent Husserl proposent une vision unissant le sujet et l'objet dans un rapport dialectique qui abolit définitivement le débat dualiste, en refusant que l'être humain soit scindé en deux – sujet et objet, corps et esprit – sinon dans une visée technique, anatomique, chimique ou physique. Comme le précise Merleau-Ponty, «[la] plus importante acquisition de la phénoménologie est sans doute d'avoir joint l'extrême subjectivisme et l'extrême objectivisme.<sup>22</sup>» Cette visée compréhensive réunit les deux visions dualistes dans la notion de *monde vécu* qui est préalable à l'opposition d'un pôle objectif et d'un pôle subjectif. En outre, ce que nous appelons la position intermédiaire de la phénoménologie est de voir le monde ni par les moyens dont dispose la science ni à travers une appréhension subjectiviste.

Pour qu'autrui ne soit pas un vain mot, il faut que jamais mon existence ne se réduise à la conscience que j'ai d'exister, qu'elle enveloppe [...] la possibilité au moins d'une situation historique. Le *Cogito* doit me découvrir en situation, et c'est à cette condition seulement que la subjectivité transcendante pourra, comme le dit Husserl, être une intersubjectivité.<sup>23</sup>

Pour sa part, Heidegger s'éloigne de la pensée husserlienne en ce qu'il ne vise plus le sujet ou la conscience, mais *l'être*. C'est par la philosophie existentielle que cet auteur rompt avec la

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>22</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. xv.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. vii.

dichotomie du sujet et de l'objet. Les termes heideggériens d'être-là (*Dasein*)<sup>24</sup> ou d'être-dans-le-monde (*in-der-Welt-sein*) disent cette transition d'une philosophie de la *conscience* vers une philosophie de l'*existence*. Pour Husserl, le phénomène est ce «qui se montre ou qui apparaît à la conscience<sup>25</sup>» et reste ainsi lié à la subjectivité humaine. Le tournant ontologique amorcé par Heidegger voit le phénomène autrement. Si pour Husserl le phénomène qui apparaît se manifeste totalement à la conscience, selon une vision heideggérienne, il faut également considérer ce qui reste inaccessible. Heidegger utilise la métaphore de la *Lichtung* (la clairière) pour illustrer que l'apparaître doit être compris comme un clair-obscur. La clairière est un espace ouvert qui permet aux phénomènes de se manifester et aussi, en faisant de l'ombre, de camoufler certaines avenues. Autrement dit, le phénomène est à la fois montré et caché, il se dévoile et se défile. Il reste toujours une part de non-dit ou d'incompris.

Dans *L'origine de l'œuvre d'art* Heidegger décrit la vérité tel un combat entre l'éclaircie et la dissimulation. Au fond, l'essence de l'œuvre est de laisser place au non-dit. C'est ce qui nous échappe et se déguise qui promet que la seconde lecture d'un roman ou la seconde représentation d'une pièce de théâtre n'offrira jamais deux fois le même spectacle ou le même phénomène. Il y a place aux interprétations complémentaires et alternatives.

«L'essentiel même, comme Heidegger aime à le répéter, est peut-être ce qui n'est pas dit dans le dire exprimé et qui cherche cependant à l'être.<sup>26</sup>» Rodin soutient essentiellement la même thèse : «Les belles œuvres, qui sont les plus hauts témoignages de l'intelligence et de la sincérité humaine, disent tout ce que l'on peut dire sur l'homme et sur le monde, et puis elles font comprendre qu'il y a autre chose qu'on ne peut connaître.<sup>27</sup>»

La notion heideggéricenne de la clairière a fortement influencé l'herméneutique de Gadamer qui concède aussi une place primordiale au non-dit, ou au vouloir-dire du langage, comme le

---

<sup>24</sup> Le *Dasein* c'est «l'être-là, l'être de la présence, c'est-à-dire la voie d'accès unique et obligée à l'être et pour toute compréhension de tout être» ; Chantal Deschamps, *L'approche phénoménologique en recherche*, Montréal, Guérin Universitaire, 1993, p. 26.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>26</sup> Fernand Couturier, *Monde et être chez Heidegger*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1971, p. xvii.

<sup>27</sup> Rodin, p. 149.

nomme Grondin<sup>28</sup>. Pour Gadamer aussi le phénomène ne se dévoile jamais complètement et la poursuite du questionnement est essentielle à la compréhension du monde. Il insiste sur les limites de la compréhension et sur l'indicible du langage. Dans ce contexte, faire du sens en dialoguant par exemple, c'est participer au dévoilement d'une partie de ce qui nous est donné à comprendre, en sachant que nous n'aurons pas accès à la totalité du sens. Cela va, bien sûr, pour la rencontre avec un texte ou une œuvre d'art.

Pour en venir à l'objet de notre thèse, et à la lumière de ce que nous avons vu, nous pouvons envisager que l'interprétation que nous ferons de la plainte par le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes restera incomplète puisque les récits ne contiennent qu'une tranche de vérité. La plainte est une expérience complexe et multiple qui ne se laissera pas saisir que par ces deux mythes. Le phénomène de la plainte est incarné à travers des personnages crédibles et vivants, mais dont l'analyse mène à un savoir décidément et heureusement insuffisant. En d'autres termes, ces mythes ne disent pas tout sur la plainte, et encore, parlent sans doute de diverses réalités humaines qui dépassent tout à fait notre thème. L'expérience qui fait l'objet de notre propos n'est jamais maîtrisée et reste toujours en partie insaisissable. Cette pensée implique qu'il faut reconnaître la part de non-dit et humblement s'en remettre aux limites de notre démarche interprétative. De ce point de vue, le sens d'un texte est pluriel et les futurs lecteurs peuvent très bien y entendre autre chose.

Nous définissons donc notre recherche comme une phénoménologie de la plainte en ce sens qu'elle est une étude du phénomène humain de la plainte qui se montre à travers le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes.

Conséquemment, la vérité comme avènement de sens à la fois montré et caché, remplace en phénoménologie la notion de fait scientifique ainsi que l'idée d'une intériorité antérieure au monde. En somme, la phénoménologie ne pourchasse pas une réalité pure ou objective, pas plus qu'elle n'a pour projet de décrire le monde intérieur. Merleau-Ponty signale qu'«il n'y a

---

<sup>28</sup> Voir à ce sujet Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 188-189.

pas d'homme intérieur, l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît.<sup>29</sup>»

Pour Jager, les positions subjectivistes et objectivistes se réconcilient dans le *cosmos* qui est la rencontre de deux mondes ; «it is relived every time a hospitable door opens to welcome a weary traveler.<sup>30</sup>» Contrairement à l'univers naturo-scientifique, caractérisé par un espace et un temps indéfini, un cosmos est structuré comme le seuil d'une maison qui trace la frontière entre un espace intérieure et un espace extérieur et qui permet à des voisins de se visiter. «Reduced to its barest essentials a cosmos would have to be represented by at least two different domains or by two neighboring houses, linked together and kept apart by a hospitable threshold [seuil].<sup>31</sup>» Le seuil instaure une dialectique et entrevoit la présence d'un autre monde. La coupure sujet-objet disparaît chez Jager avec la métaphore du *seuil* qui installe un espace intermédiaire d'échange qui sépare et lie les interlocuteurs.

La psychanalyste Nathalie Zaltzman nous aide à le penser en termes cliniques. «Il n'y a pas de temps indemne d'altérité<sup>32</sup>», écrit-elle. Cette auteure attribue une *dimension relationnelle* à la vie psychique, c'est-à-dire que l'activité psychique n'est pas uniquement un processus interne. Elle croit que l'attention doit se porter hors du domaine intrapsychique vers le domaine relationnel puisque le psychisme n'est pas un système autonome et fermé sur lui-même. L'appareil psychique «sert à déchiffrer le monde [...] cependant, aux clés et versions de son déchiffrement, il n'a accès qu'en les adressant à un autre<sup>33</sup>». Pour elle aussi, le sens émerge de la conversation avec autrui. Cela signifie également que «la manière de souffrir et d'être malheureux est un produit de relations<sup>34</sup>» et non pas un événement individuel.

<sup>29</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. v.

<sup>30</sup> Bernd Jager, *Couple and Cosmos*, Texte inédit, 2004, p. 6.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>32</sup> Nathalie Zaltzman, *De la guérison psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 49.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>34</sup> Roustang, «Seuls les poètes», *Filigrane*, p. 33.



Gadamer offre l'herméneutique philosophique en réponse au problème de la méthode<sup>35</sup> et en continuité avec les critiques de Merleau-Ponty concernant la réduction transcendantale, c'est-à-dire vis-à-vis une conception subjectiviste de la connaissance. Pour Gadamer aussi, la vérité se situe dans l'espace dynamique entre moi et l'autre.

### 1.1.2 Le problème de la méthode

[Un] travail phénoménologique opère comme un beau tableau : il permet de voir, sans que l'on puisse toujours dire pourquoi.<sup>36</sup>

Gadamer ne propose pas une technique du comprendre étant donné que sa définition du comprendre est directement liée à l'approche de son maître Heidegger. Comme nous venons de le dire, la connaissance ne s'inscrit pour lui ni dans une conscience indépendante, ni dans un monde objectif coupé du sujet. Réunissant le sujet et l'objet dans une dialectique, une telle proposition ne cherche pas «des explications scientifiques en un sens absolument conclusif<sup>37</sup>». En continuité avec Merleau-Ponty, elle cherche au contraire à ouvrir le champ des possibles. De ce fait, son herméneutique opère une rupture non pas seulement avec le positivisme, mais avec toute systématisation de la connaissance construite sur le concept de méthode.

Originellement le phénomène herméneutique n'est absolument pas un problème de méthode. Il ne s'agit pas ici d'une méthode de compréhension scientifique. Il ne s'agit absolument pas ici, par priorité, d'édifier une connaissance assurée qui satisfasse à l'idéal méthodique de la science. Et pourtant, ici également, il s'agit de connaissance et de vérité.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> «Le problème de méthode et le projet d'une herméneutique des sciences humaines» est le titre du premier chapitre de l'ouvrage de Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*.

<sup>36</sup> Jean Grondin, *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 120.

<sup>37</sup> Husserl, p. 54.

<sup>38</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 11.

Dans une entrevue donnée après le décès de Gadamer en mars 2002, Grondin dit ceci :

Gadamer respecte les sciences exactes et la méthode. Il pense seulement que la méthode ne suffit pas et qu'il n'est pas rigoureux de s'y limiter si l'on veut comprendre quelque chose de la vérité. Il y a aussi la vérité qui se dégage du dialogue, du mot juste et de la rencontre de l'autre<sup>39</sup>.

Ainsi, Gadamer n'élabore pas une méthodologie. «There is no hermeneutic method. [...] Hermeneutics means not so much a procedure as the attitude of a person who wants to understand someone else<sup>40</sup>». Sa rigueur se situe alors dans *l'attitude particulière* d'une personne qui désire en comprendre une autre. Cela signifie que l'engagement essentiel à la compréhension tient d'une attitude à l'égard du phénomène et non de l'application d'un procédé. La démarche réflexive de l'herméneute<sup>41</sup> est soutenue par une disponibilité qui est à l'écoute de l'autre, que cet Autre soit une œuvre d'art ou une personne.

L'herméneutique dite philosophique ou contemporaine élaborée par Gadamer se distingue de l'herméneutique philologique et théologique. Le nom herméneutique est d'abord donné à la méthode qui régie l'interprétation scientifique des textes ayant pour objectif «d'écarter l'arbitraire et le subjectivisme dans le domaine de l'interprétation.<sup>42</sup>» Les herméneutes adoptant cette méthode avaient traditionnellement «tendance à penser qu'un texte ne pouvait avoir qu'un sens, mais l'herméneutique devenue philosophique [avec Gadamer] semble tout à fait disposée à accepter la pluralité des sens que peut recevoir un seul et même texte.<sup>43</sup>»

En adoptant l'approche herméneutique philosophique, la thèse sur la plainte ne s'inscrit donc pas parmi les méthodes qualitatives contre les sciences naturelles et expérimentales, mais choisit d'écarter la méthode – même qualitative – que la psychologie adopte souvent comme

---

<sup>39</sup> Robitaille, p. D7. Ceci est un extrait d'une interview que Jean Grondin accorde au journaliste Antoine Robitaille suite à la mort de Gadamer en 2002.

<sup>40</sup> Hans-Georg Gadamer, *Gadamer on Celan*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 161.

<sup>41</sup> Le terme herméneute désigne la personne qui tente de comprendre le monde en adoptant l'herméneutique. Cette personne peut, par exemple, être psychologue clinicien.

<sup>42</sup> Jean Grondin, *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1993, p. 195.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 196.

stratégie pour expliquer et comprendre.

Ceci dit, notre démarche est une méthode en son sens étymologique, soit jamais maîtrise ou modèle de maîtrise, mais, selon la racine grecque, «recherche ou poursuite<sup>44</sup>». Nous nous référons à la définition originelle en contraste au *methodos* scientifique. Ici, *meta* signifie le milieu et *hodos*, le sentier ou le chemin qui nous met en route.

En outre, la démarche de la thèse s'apparente plutôt à ce que Heidegger appelle *Holzwege*<sup>45</sup>. Le sens premier du mot allemand *Holzwege* est «chemin s'enfonçant en forêt» et signifie dans le langage commun, le faux chemin, faire fausse route ou le sentier qui se perd<sup>46</sup>. En revanche, nous savons que les chemins en forêt aboutissent parfois à des éclaircies. L'idée qu'il faut retenir de l'image poétique de Heidegger est celle d'une démarche qui se laisse mener plus qu'elle ne mène. «C'est un chemin qui ne mène nulle part dans ce sens qu'il ne mène à aucun endroit déterminé et identifiable, mais en tant que débouchant dans une clairière il conduit à un dévoilement, à une place illuminée<sup>47</sup>». Pour comprendre, revenons à la phrase de Gadamer qui nomme l'importance de l'attitude de la personne qui cherche. La vérité qui en ressort tient de la manière dont on approche la chose qui nous intéresse et non d'une série de règles qui voudraient s'appliquer toujours. Cela laisse place à l'étonnement et à la découverte de nouvelles manières de voir le monde.

Dans l'optique de Gadamer, la démarche est une poursuite du dialogue car le dialogue est le lieu d'émergence du sens. Chez lui le *methodos* prend pour modèle, au lieu de la science, l'expérience de l'art et celle de la conversation. Dès la rédaction de sa thèse doctorale sur Platon, il démontre un intérêt pour la poésie «et la connaissance qu'elle transmet<sup>48</sup>». Selon

<sup>44</sup> En grec, *methodos* signifie «recherche ou poursuite». Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris : Le Robert, 1992, p. 201.

<sup>45</sup> *Holzwege* est le titre allemand de *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par Wolfgang Brokmeier. Ce recueil contient l'essai qu'il a rédigé sur l'œuvre d'art, intitulé «L'origine de l'œuvre d'art».

<sup>46</sup> Voir à ce sujet la note préliminaire de *Chemins qui ne mènent nulle part* de Martin Heidegger.

<sup>47</sup> Fernand Couturier, *Monde et être chez Heidegger*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. xix.

<sup>48</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 13.

lui, cette connaissance

ne se laisse pas décrire à l'aide des catégories de la théorie de la connaissance centrée sur les sciences. Pire encore, l'épistémologie a même tendance à bannir du champ de la connaissance tout ce qui est poésie, art, bref, tout ce qui ne se conforme pas à son idéal d'une connaissance méthodique. Gadamer y verra un grand aveuglement et toute sa philosophie herméneutique s'efforcera de le corriger.<sup>49</sup>

Jean Grondin décrit ici l'horizon éthique de la pensée de Gadamer et affirme que l'art n'est pas le réservoir d'une connaissance finie du monde. Bien au contraire, les œuvres sont pour lui les sujets d'une conversation inépuisable.

La pensée de Gadamer s'inscrit en continuité avec les études phénoménologiques sur l'art – telles que *L'origine de l'œuvre d'art* de Heidegger et *L'œil et l'esprit* de Merleau-Ponty – œuvres qui soutiennent déjà que les œuvres d'art sont des sources de connaissance valides. Comme dit Merleau-Ponty, «une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de “profondeur” qu'un traité de philosophie<sup>50</sup>». Les psychanalystes Élisabeth Roudinesco et Michel Plon énoncent le même avis en ce qui a trait aux écrits sur la mélancolie. «Bien que la mélancolie occupe une place importante dans le dispositif freudien, les plus belles études sur cette question ne furent pas produites par le discours psychiatrique ou psychanalytique, mais par les poètes, les philosophes, les peintres et les historiens.<sup>51</sup>» Ces études sont *belles* en ce qu'elles portent comme vérité sur l'homme et ne le sont pas purement sur le plan esthétique.

Or, la thèse sur la plainte est fondée sur la notion que les œuvres d'art expriment des vérités sur l'humain. Les poésies d'Ovide, d'Apollonios et d'Homère sont devenues pour nous des accès privilégiés pour comprendre comment les personnes souffrantes parlent de leurs peines, c'est-à-dire pour comprendre comment elles se plaignent.

La prochaine section décrit les propositions centrales de l'herméneutique philosophique de Gadamer et comment celles-ci s'appliquent à notre travail. Nous verrons surtout la place du langage chez Gadamer et ce qu'est, à son sens, la compréhension. S'il refuse de calquer un

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>50</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. xvi.

<sup>51</sup> Roudinesco, Plon, p. 661.

modèle scientifique, sa démarche est décidément ancrée dans l'expérience du langage et, par extension, dans le dialogue qu'il est possible d'entretenir avec les œuvres d'art.

### 1.1.3 Le langage chez Gadamer

Gadamer pose les bases de son approche dans son ouvrage principal, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, dont la première édition est publiée en 1960. Le langage est le thème de la troisième et dernière partie du livre. Grondin y reconnaît un pas important pour la philosophie qui n'avait jusque-là presque pas abordé le sujet du langage. En s'inspirant des derniers travaux de Heidegger, de ceux de Merleau-Ponty et de la psychanalyse lacanienne, l'herméneutique gadamérienne introduit le langage pour en faire un thème incontournable.

Toutefois le *langage* chez Gadamer n'implique pas par contrainte une parole proférée. Il faut concevoir le langage comme englobant la communication dans un sens large, allant bien au-delà de la transmission d'une information :

Pour une conception instrumentale, les mots ne sont que des désignations dont se sert l'intelligence lorsqu'elle veut exprimer ou communiquer ses pensées, comme si la pensée s'effectuait d'abord sans langage. [...] S'opposant à cet instrumentalisme, le tournant herméneutique de la phénoménologie vient rappeler qu'il n'y a pour nous de sens, et de la pensée, que dans l'horizon d'un *langage possible*.<sup>52</sup>

Le langage, au sens gadamérien du terme, est toujours inscrit dans une dialectique qui en fait le pivot de la rencontre avec ses voisins et avec l'histoire. Pour cet auteur, le sens découle du partage et de la mise en commun des points de vue. À vrai dire, non seulement notre premier lien au monde est-il langagier mais notre compréhension du monde et de nous-mêmes en est issue.

L'analyse étymologique dépasse, par exemple, l'aspect utilitaire de la langue. Elle ébranle le

---

<sup>52</sup> Grondin, *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, p. 10.

sens commun des mots en allant au-delà de l'usage auquel nous sommes habitués. «Si [un] mot avait la possibilité de parler, nous pourrions nous attendre à ce qu'il nous raconte une histoire. Les mots ont cette valeur-ci, ils ont des racines étymologiques, ils ont une histoire<sup>53</sup>», écrit Donald Woods Winnicott. À son tour, Jacqueline Picoche définit l'étymologie comme une science qui révèle le sens véritable des mots, c'est-à-dire leur sens originel. Leur origine est «véritable», dit-elle, en ce qu'elle nous aide à *voir* – car voir (*verus*) a aussi ses racines dans le mot vrai.

Avoir une conversation n'est pas une affaire de maîtrise ou de savoir-faire. Cela demande de se laisser entraîner et jouer par la langue. Si elle a comme point de départ l'émerveillement, c'est qu'elle est une herméneutique de *l'être saisi* plus qu'une herméneutique *du saisir*. C'est ainsi, dit Gadamer, que «la conversation n'est jamais celle que nous voulions avoir.<sup>54</sup>» Autrement dit, on «peut [...] parler d'une relative autonomie du dialogue par rapport aux interlocuteurs, [...] ceux qui mènent un dialogue ne sont pas tant ceux qui mènent que ceux qui seront menés par lui.<sup>55</sup>»

Gadamer va jusqu'à dire que nous *appartenons au langage* et que cette appartenance est la marque de notre humanité. Par là, il signifie que le fondement de notre rapport à l'autre, à l'histoire et à l'art est ancré dans ce qu'il appelle un *rapport dialogique*. Dire que nous «appartenons» au langage est aussi une façon de dire qu'*il* ne nous appartient pas en propre. Pour lui, le langage invite à la présence de l'autre. C'est là qu'on se rencontre et que l'on rencontre. «Il ne peut exister aucun parler qui ne réunisse celui qui parle à celui auquel il s'adresse, ce qui vaut aussi du processus herméneutique<sup>56</sup>», écrit-il. Le processus langagier ne se réduit donc jamais à son aspect intellectuel qui en ferait une construction de l'esprit ou une capacité psychique. C'est la «manifestation langagière qui n'est jamais manifestation d'un

---

<sup>53</sup> Donald Woods Winnicott, *Home is where we start from*, Londres, Penguin Books, 1986, p. 112-113; cité dans Jean-Pierre Lehmann, «De cette maladie peut-on guérir à temps?», *Filigrane*, no 3, 1994, p. 47.

<sup>54</sup> Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 405.

<sup>55</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 186.

<sup>56</sup> Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 420.

en-soi mis en langage, mais la manifestation du monde lui-même.<sup>57</sup>» En d'autres termes,

[la] langue ne se réduit pas à une des facultés dont est équipé l'homme [...] c'est en elle que se montre le fait que les hommes ont *un monde*. [...] Non seulement le monde n'est monde que dans la mesure où il s'exprime en une langue, mais la langue, elle, n'a sa véritable existence que dans le fait que le monde se donne présence (*darstellt*) en elle.<sup>58</sup>

Cette rencontre fondatrice que Gadamer nomme *langage* est voisine de toute expérience de l'art et, de ce fait, accessible à celui qui se prête au jeu d'être spectateur ou lecteur. Gadamer exemplifie aussi l'appartenance au langage à travers quelque chose que nous connaissons intimement : la conversation avec autrui. Grondin écrit à propos de son maître : «Même s'il était un prodigieux styliste, il détestait écrire, pensant qu'il n'avait pas lui-même de doctrine à enseigner, sinon celle du dialogue.<sup>59</sup>»

En plus de guider la démarche interprétative face aux mythes, la place accordée au dialogue dans la pensée de Gadamer appelle à un examen particulier de la parole plaintive. Le propos sur la plainte profite lui-même d'être examiné en regard de l'expérience du langage puisque c'est en effet par la langue que s'exprime la souffrance d'une plainte. La plainte est inscrite dans le langage, donnée à l'autre comme un cri ou comme une demande. D'un point de vue gadamérien, la plainte est entre autre à envisager comme une dialectique échouée ou comme un discours qui n'a pas su entamer un dialogue. À cet égard, la plainte n'est pas identifiée à une pathologie spécifique ou par des catégories diagnostiques. Elle est plutôt reconnue en tant que mode de relation au monde dans ses accomplissements et ses ratés, celui-ci n'ayant pas à répondre aux critères d'une théorie de la connaissance. Comme phénomène langagier, la plainte est à la fois un phénomène où l'autre se trouve présent, une plainte étant toujours adressée à autrui et donc jamais hors langage, et où l'autre est absent, la plainte ne trouvant parfois pas les moyens de créer un lien authentique. Ses liens ne sont pas authentiques dans la mesure où le plaignant n'écoute pas les réponses à ses questions. Or, la plainte s'attend-elle vraiment à des réponses? S'en soucie-t-elle? La lecture des mythes, les écrits cliniques et la

<sup>57</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 211.

<sup>58</sup> Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 467.

<sup>59</sup> Jean Grondin, «La mort d'un grand philosophe», *Le Devoir* (Montréal), 16 mars 2002.

position gadamérienne sur le dialogue nous permettent d'en douter. Par conséquent, notre thèse soutient qu'une partie de l'expérience plaintive découle d'une relation échouée entre le sujet et son entourage. Le chapitre six, sur la plainte mélancolique, est en grande partie dédié à cette idée.

La prochaine discussion porte sur le processus d'une dialectique réussie. Pour Gadamer, la conversation s'accomplit dans ce qu'il appelle la dialectique question-réponse, c'est-à-dire lorsqu'il y a l'attente d'une réponse et un rapport dynamique, continu, entre ce que le sujet comprend des réponses qui lui sont offertes et les nouvelles questions qui sont suscitées par l'échange. Contrairement à l'idée que nous venons d'introduire à propos de la plainte, ce type d'échange demande une présence et une disponibilité exceptionnelles. L'interlocuteur de la conversation, qu'il soit une personne ou un texte, est écouté avec grand soin dans l'espoir qu'il renouvelle notre compréhension et même, comme le suggère Gadamer, dans l'espoir d'être changé par lui.

#### 1.1.4 La dialectique question-réponse

«C'est son œuvre que j'ai rencontrée, au sens fort du terme qui veut qu'une rencontre opère un changement.<sup>60</sup>»

Gadamer introduit sa thèse sur le langage et l'herméneutique en parlant de la *dialectique de la question et de la réponse*. Selon ce point de vue, «[comprendre] un texte, un événement, c'est le comprendre comme réponse à une question.<sup>61</sup>» La dialectique question-réponse est un aspect essentiel de la pensée de Gadamer puisque, pour lui, le dialogue est l'élément fondateur de la compréhension. Autrement dit, on se comprend en parlant avec l'autre et en posant des questions.

<sup>60</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 207. Pontalis parle ici de l'œuvre de Donald W. Winnicott.

<sup>61</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 184.



L'œuvre d'art agit aussi comme interlocuteur d'une conversation en permettant de voir le monde et de se voir autrement qu'à l'habitude. Or, pour Gadamer la compréhension qui vient de l'art est toujours liée à la compréhension de soi et à l'impact que l'œuvre aura sur la personne qui la regarde. «Apprécier un monument d'architecture, une pièce de musique, un poème ou un tableau, c'est le laisser agir sur moi, me laisser transformer par lui<sup>62</sup>», écrit Grondin.

La rencontre avec l'œuvre d'art est aussi pour Jager une rencontre intersubjective et miraculeuse qui opère un changement. Jager prend le poème *Torse archaïque d'Apollon* à témoin de la transformation. Le poète Rainer Maria Rilke évoque dans ce poème sa rencontre avec une sculpture d'Apollon et comment celle-ci l'incite à vouloir *changer sa vie*<sup>63</sup>. L'œuvre permettrait donc autre chose qu'une appréciation esthétique ou historique. L'intention du lecteur ou du spectateur de la sculpture est seulement de se mettre en présence de l'œuvre. La poésie n'a rien à faire des techniques employées par l'artiste ou des autres détails chers à l'historien de l'art. Il n'y a que cette rencontre, toute simple finalement, d'un autre que soi. Rilke «exprime [...] son désir d'altérer sa vie par la rencontre d'un autre et donc par l'ouverture à une relation au monde plus vraie, plus profonde et plus révélatrice<sup>64</sup>», écrit Jager. Suivant la pensée de cet auteur, l'ouverture à toute œuvre est décrite à partir d'une attitude d'*hospitalité*, tel un hôte qui reçoit un invité dans l'intimité de sa demeure. C'est l'attitude qui sera primordiale lors de l'analyse afin d'être saisi par les mythes. Autrement dit, il nous faudra les inviter à nous parler et nous laisser toucher par ce qu'ils ont à dire. Il faudra être prêt à être transformé par les réponses qu'ils proposeront à nos questions sur la plainte.

L'herméneute se présente non pas comme un expert mais comme un interlocuteur, Gadamer parle d'un *partenaire de dialogue*. En tant qu'interprète, il est soumis à la dialectique de la conversation.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>63</sup> La version francophone (tirée des *Oeuvres poétiques et théâtrales* de Rainer Maria Rilke), traduit le dernier vers par : «il faut changer ta vie».

<sup>64</sup> Bernd Jager, «Le «Torse archaïque d'Apollon» de Rilke», Texte inédit, 2004, p. 25.

[Un] dialogue est un échange dans lequel on est entraîné, dans lequel on s'empêtre, duquel on ne sait pas à l'avance ce qui en «sortira» et qu'on ne peut non plus interrompre sans violence, parce qu'il y a toujours quelque chose à dire encore. C'est là le critère d'un véritable dialogue. Chaque mot en appelle un autre, même le prétendu dernier mot, en vérité, n'existe pas.<sup>65</sup>

En somme, la dialectique question-réponse suggère que le dialogue suscite à chaque pas des questions qui elles-mêmes en proposent d'autres. C'est la caractéristique dynamique des conversations réussies qui fait si cruellement défaut dans la plainte. En fait, la plainte est à la recherche de solutions définitives pour arrêter de souffrir et supporte mal les questions qui restent ouvertes. Nous pourrions dire qu'un sujet qui est dans la plainte n'a pas une attitude herméneutique, la poursuite de la conversation étant la nature même du processus. Sa plainte est plutôt la manifestation du désir de clore une conversation et d'en finir avec le manque de réponses. D'en finir avec le manque tout court, peut-être. Le discours d'une plainte est similaire au discours du personnage du roman de Ionesco ; «J'aurais voulu tout savoir. C'est cela qui me manquait. De ne pas avoir su. De ne pas savoir tout.<sup>66</sup>» Dire qu'il veut tout savoir, c'est s'avouer défait et tomber dans la déprime. Malheureusement pour lui, il n'a pas compris qu'il ne s'agit pas de tout comprendre pour prétendre au vrai. «Knowing that he does not know, being cognizant of his finitude, and realizing that he does not have the first word or the last, the interpreter holds himself open to history – that is, to the continuing event of truth.<sup>67</sup>» La vérité est ouverte sur la pluralité des sens. Toujours le «récit renonce à la vérité. La vérité du récit réside dans sa capacité de faire sens.<sup>68</sup>»

En faisant une lecture herméneutique du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes nous espérons trouver des réponses partielles à des questions cliniques et expérientielles sur la plainte. Qu'est-ce que ces histoires nous disent du phénomène de la plainte? Comment comprenons-nous mieux les discours de souffrances après une lecture de ces deux mythes? La description de la dialectique question-réponse nous enseigne à relancer les questions, à toujours revenir au texte sans se restreindre aux idées reçues sur le thème. Autrement dit,

<sup>65</sup> Dutt, p. 65-66. Ceci est un autre extrait du dialogue entre le professeur Carsten Dutt et Gadamer.

<sup>66</sup> Ionesco, p. 203-204.

<sup>67</sup> Joel C. Weinsheimer, *Gadamer's Hermeneutics*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 211.

<sup>68</sup> Thierry Hentsch, *Raconter et mourir : Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 17.

nous ne cherchons pas les consonances entre les théories existantes et les mythes – quoique cela arrive forcément – mais à nous promener entre différents points de vue sur la plainte afin de dégager un portrait complexe et ancré dans l'expérience. Les récits sont nos ancrages dans le monde expérientiel, les écrits théoriques nous donnent à penser et l'herméneutique nous engage à une rigueur vis-à-vis la lecture. Nous lisons avec une intention et une ouverture sur ce qui ressortira du dialogue avec le texte.

Qu'est-ce que comprendre un texte? Quel est l'effort de l'interprète? Nous nous penchons maintenant sur l'acte de comprendre pour préciser ce qu'entend Gadamer quand il parle de *compréhension*.

## 1.2 LE CERCLE HERMÉNEUTIQUE OU L'ACTE DE COMPRENDRE

Gadamer appelle *cercle herméneutique* le mouvement menant à la compréhension. L'acte de comprendre s'effectue selon lui par la compréhension à proprement parler, l'interprétation et l'application. L'auteur ne parle pas explicitement de trois moments interprétatifs dans *Vérité et méthode* (quoiqu'il les nomme dans sa conversation avec l'intervieweur Dutt<sup>69</sup>). Il est néanmoins clair que, s'il y a des étapes, ces étapes ne se mènent pas l'une à la suite de l'autre. L'expression *cercle herméneutique* implique le mouvement qui est inhérent à la démarche. Il n'y a pas de compréhension sans interprétation, pas d'application sans compréhension. Le «mouvement de la compréhension est un va-et-vient continu du tout à la partie et de la partie au tout.<sup>70</sup>» Autrement dit, la compréhension se dégage d'un accord entre le texte lui-même et l'idée dont l'interprète s'en fait.

Le cercle herméneutique invite l'herméneute à revenir vers le récit, à le relire, à intégrer des nouveaux points de vue et à remettre en question ce qui a été dit. L'approche concède que le sens ne se dégage pas sans effort, sans questionnement. Notre propre démarche vis-à-vis les

<sup>69</sup> Voir à ce sujet Carsten Dutt, *Herméneutique, Esthétique, Philosophie pratique : dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, p. 17-18.

<sup>70</sup> Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 313.

mythes en a fait l'expérience. Nous avons compris qu'il ne fallait rien prendre pour acquis et laisser les questions ouvertes. À diverses étapes de l'étude, nous relisions les poèmes en nous étonnant d'y trouver encore autre chose, une nuance qui jusque-là nous avait échappé, par exemple. À mesure que nous avançons dans nos lectures théoriques et cliniques, il était rafraîchissant de tenter une relecture et, presque à chaque fois un lien nouveau nous frappait. Le va-et-vient que commande l'acte de comprendre de Gadamer ne se produit pas seulement entre le récit et ce qu'en pense l'interprète, mais aussi en regard des autres ouvrages qui nourrissent la pensée. Dans notre cas, il y a eu des pages de romans, des musiques aussi et le livre du philosophe Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*<sup>71</sup>. Nous avons vécu l'expérience de la compréhension en voyant les liens se tisser entre les auteurs, entre l'écrit clinique et la philosophie, entre le mythe et la notion psychanalytique. Parfois, nous aurions dit que les parallèles s'imposaient d'eux-mêmes et que, d'autres fois, il fallait chercher ou relire. Nous avons réellement eu l'impression d'un portrait qui prend forme, qui change parfois et qui, comme la toile, laisse des questions en suspens.

Arrêtons-nous maintenant sur les trois temps de la démarche herméneutique soit, la compréhension, l'interprétation et l'application. Encore une fois, il faut répéter que ce ne sont pas des étapes successives, qu'une ne vient jamais sans l'autre et que c'est le mouvement entre les trois qui fait l'acte de comprendre.

### 1.2.1 La compréhension, un processus dialogique

La compréhension, dit Gadamer, est une entente ou un accord avec le texte. Dans la langue allemande, «comprendre veut dire [...] "s'entendre mutuellement sur le fond"<sup>72</sup>». Non pas que la compréhension soit synonyme d'un accord avec les thèses d'un auteur. Gadamer dit plutôt que la compréhension est un processus dialogique et que l'interprète converse avec le texte ou avec l'œuvre. Heidegger décrit l'interaction dans *L'origine de l'œuvre d'art* quand il

<sup>71</sup> Nous abordons le phénomène de la plainte par le biais de poèmes (Rainer Maria Rilke et Gilles Vigneault, par exemple) et de romans (entre autres, Pierre Pachet, Marie Cardinal, Eric-Emmanuel Schmitt et Eugène Ionesco).

<sup>72</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 92.

évoque *Les Souliers* de Vincent Van Gogh. Pour lui, c'est le tableau qui a dit quelque chose. «C'est lui qui a parlé<sup>73</sup>». Si le rapport à l'œuvre ressemble à une conversation qu'on entretient, c'est que nous avons bel et bien l'impression d'une interaction. On dit d'une œuvre qu'elle est «parlante» ou qu'elle agit sur nous puisqu'elle a vers nous une intention. C'est ce qui fait le sentiment d'avoir entretenu une conversation. Le spectateur est ouvert et captif, mais ce n'est pas que lui qui regarde. Comme le suggère la traduction anglophone du passage chez Heidegger, c'est maintenant aussi la toile qui regarde. «*From the dark opening of the worn insides of the shoes the toilsome tread of the worker stares forth.*<sup>74</sup>»

Cette dialectique est exprimée chez Gadamer quand il explore à son tour le dialogue avec l'œuvre d'art. Même lorsqu'il n'est pas mis en mot, «[l'art] comme [...] proposition de sens, appelle une réponse qui est de l'ordre du dialogue. Cette interpellation est langage, au sens où un regard ou un geste peuvent aussi être une question ou une invitation.<sup>75</sup>» La danse et la musique peuvent ouvrir le dialogue, puisqu'il y a là tout de même la possibilité du langage. C'est le non-dit qui reste à dire.

En définitive, la compréhension herméneutique ne s'entend ni comme une certitude fondée sur une observation de la nature, ni sur un raisonnement intérieur. Comprendre n'est pas un accomplissement personnel, mais toujours une co-construction. Or, l'interprétation est juste «[en] ce qu'elle réussit (!) à faire *parler* le texte lui-même.<sup>76</sup>»

### 1.2.2 Interpréter ou traduire : le travail du traducteur

Gadamer parle également de traduction pour illustrer les liens entre la compréhension et la conversation. Pour lui, traduire est une forme d'interprétation ayant la possibilité d'éclairer le texte d'une manière nouvelle et spéciale. De même, «Gadamer insistera beaucoup sur la

<sup>73</sup> Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 36.

<sup>74</sup> Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, New York, Perennial Classics Harper Collins Publishers. 2001, p. 33.

<sup>75</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 188.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 185.

similitude qui existe entre le dialogue que mènent deux partenaires dans une conversation et le dialogue que conduit un interprète avec un texte.<sup>77</sup>» L'interprétation devient alors la tâche réciproque de toute conversation. «Entre le philologue et son texte, entre l'historien et son objet de recherche s'établit une communication, un "dialogue herméneutique", analogue à ce qui se déroule entre deux interlocuteurs qui cherchent à s'entendre sur un sujet<sup>78</sup>». C'est ainsi qu'il place au centre de sa pensée l'idée que la compréhension émane de la rencontre.

Quelque chose se joue [...], dans un mouvement de va-et-vient, entre l'homme et ce qu'il rencontre dans le monde. Ainsi, l'une des expériences les plus essentielles qu'un homme puisse faire est qu'un autre le connaisse mieux. Cela signifie que nous devons prendre au sérieux le contact avec l'autre.<sup>79</sup>

Le parallèle entre le travail du traducteur et la conversation nous pousse à voir autrement la situation psychothérapique. Comprendre un client est aussi un effort d'interprétation ou de traduction au sens gadamérien. Le psychologue clinicien offre de traduire ce que dit le client et, ce faisant, vérifie sa compréhension. En même temps, il ne fait pas que répéter les paroles de l'autre, mais tente de les mettre en forme ou de les présenter d'une manière nouvelle qui surprend la vision que le client a toujours tenue pour vraie. Le clinicien reste le plus proche possible du vécu de la personne tout en soulevant des *insights* et en proposant des liens qui n'avaient pas pu être envisagés auparavant. Entendue de ce point de vue, l'interprétation des récits mythiques est aussi un dialogue dynamique et fructueux. Comme avec un client, nous allons dépasser les premières intuitions pour dégager une compréhension qui est pourtant au plus près du texte. C'est pourquoi l'herméneute s'engage à faire plusieurs lectures des mythes – il faut sans cesse revenir aux écrits pour ne pas trop s'éloigner du sens comme il faut revenir vers le client pour éviter les interprétations qui ne le touchent pas.

Dans la pensée de Gadamer, traduire et interpréter sont en fait la même chose soit, tous deux *un compromis avec le texte*. Le traducteur a alors une *conscience douloureuse*<sup>80</sup> parce qu'il est conscient de la distance qui le sépare du texte. L'interprétation ou la traduction sont le

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>78</sup> Dutt, p. 42.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>80</sup> Voir à ce sujet *Vérité et méthode* de Hans-Georg Gadamer à la page 408.

compromis par lequel se fait l'entente sur le sens, puisqu'il n'est jamais possible de refléter complètement la pensée d'un auteur (ou de saisir complètement un client). En même temps, c'est dans cet écart que le dialogue trouve sa raison d'être et sa vitalité. Autrement dit, il y a toujours un vouloir-dire non exprimé. À propos des limites du langage, Grondin soutient «qu'il y a plein de choses que nous ne comprenons pas (il n'y a peut-être que ça). À vrai dire, nous ne comprenons pas grand chose... Et c'est peut-être pour cela que nous parlons après tout.<sup>81</sup>» Grondin souligne aussi, en citant cette fois Gadamer, que «la recherche *inassouvie* du mot juste [constitue] la vie propre et l'essence du langage<sup>82</sup>». Or, l'entreprise dialectique n'est jamais achevée. Nous ne comprendrons pas tout, et toutefois, nous continuons à poser des questions et à tenter des réponses.

En outre, la tâche du traducteur ou de l'interprète n'est pas de déterrer le sens originel d'un texte. À vrai dire, ce que dit un texte ne se limite pas aux intentions de l'auteur. «Le sens d'un texte dépasse son auteur, non pas occasionnellement, mais toujours. C'est pourquoi la compréhension est une attitude non pas uniquement reproductive, mais aussi et toujours productive.<sup>83</sup>» C'est ce qui se produit lorsque nous lisons ; «toute lecture qui comprend est, semble-t-il, toujours une sorte [...] d'interprétation.<sup>84</sup>» Cela signifie que le sens découle du dialogue qui concerne à la fois le texte et l'interprète. «Nous reconnaissons maintenant la *forme sous laquelle se réalise le dialogue*, grâce auquel accède à l'expression une chose qui n'est pas seulement la mienne, ni celle de mon auteur, mais qui nous est commune.<sup>85</sup>»

De plus, l'interprétation ne supprime pas les discours antérieurs sur un texte ou sur un sujet donné. Gadamer admet la pluralité des sens qui peuvent être dégagés d'une seule et même œuvre. «Comprendre, en vérité, ce n'est pas comprendre mieux. [...] Il suffit de dire que, *dès que l'on comprend, on comprend autrement.*<sup>86</sup>» Ainsi, notre étude sur la plainte est une proposition de sens qui existe en complémentarité avec les autres, tout comme l'analyse du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes ne se limite pas au thème de la plainte. Les mythes

<sup>81</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 189.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>83</sup> Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 318.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 318.

peuvent définitivement être lus en fonction d'autres phénomènes et d'autres points de vue. Ajoutons que la position gadamérienne sur la traduction est significative pour nous puisque nos interprétations sont effectuées à partir de textes traduits. Si nous devons nous fier aux traductions françaises et anglaises des mythes, nous percevons, à la suite de Gadamer, que cette limite ne perturbera pas l'analyse. En termes herméneutiques, la traduction est en elle-même valable. Qu'elle s'éloigne ou non du texte original ne la rend pas moins pertinente puisqu'elle est une œuvre en soi, tout comme l'interprétation dramaturgique ou musicale. Réinterpréter une pièce de Jean-Sébastien Bach ou le théâtre de William Shakespeare ne trahit pas la première version, puisque les metteurs en scène, les directeurs artistiques, les musiciens et les chefs de chœurs ont le loisir d'ajouter du sens, de nous présenter les trésors de la tradition musicale et dramaturgique comme si nous les regardions et les entendions pour la première fois.

Nous verrons pour terminer comment nous appliquons ce que nous avons compris, ou à quoi le sens du texte est appliqué. Nous décrivons ce que Gadamer entend par l'application dans la démarche de la compréhension.

### 1.2.3 L'application et le préjugé

L'application est le «troisième moment d'effectuation. [...] Non seulement le comprendre et l'interprétation, mais aussi l'application, c'est-à-dire la compréhension de soi-même (*Sich-selbst-verstehen*) font partie d'un procès herméneutique unique.<sup>87</sup>» Face à un texte ou lors d'un dialogue, nous cherchons les significations pratiques et présentes dans notre vie propre. Autrement dit, appliquer le sens c'est savoir ce qu'il est pour nous, c'est l'appliquer à notre situation.

Comprendre le sens d'un texte du passé, qu'est-ce, sinon se laisser interpellé par lui aujourd'hui? Négativement : ne rien comprendre à un texte signifie être incapable de

---

<sup>87</sup> Dutt, p. 17-18.



l'appliquer à notre situation, se trouver dans l'impossibilité de le rattacher à notre monde, à ce que nous connaissons déjà.<sup>88</sup>

Une interprétation «implique donc un *retour chez soi*<sup>89</sup>». Qu'est-ce qui est parlant? Qu'est-ce qui peut être traduit en des mots familiers? Qu'est-ce qui est touchant et personnellement significatif? Bien entendu, «une telle réceptivité ne présuppose ni une "neutralité" quant au fond, ni surtout l'effacement de soi-même, mais inclut l'*appropriation* qui fait ressortir les préconceptions du lecteur et les préjugés personnels.<sup>90</sup>» En fait, l'interprète n'écarte pas ses préjugés, il les utilise dans son analyse.

Il faut dire que l'herméneutique ne circonscrit pas le préjugé à un jugement non fondé. Pour Gadamer, «la présupposition fondamentale [...] selon laquelle un usage de la raison soumis à la discipline de la méthode est en mesure de préserver de toute erreur<sup>91</sup>», en l'occurrence l'idée cartésienne de la méthode, est opposée à une pensée qui comprend le préjugé comme la marque d'une appartenance à une tradition. Nous comprenons le monde à partir du point de vue qui nous est donné. Ainsi, contrairement à l'idée véhiculée par les sciences naturelles, toute compréhension relèverait aussi du préjugé.

À vrai dire, l'attitude de l'herméneute s'apparente à celle du psychologue clinicien. Il y a un effort conjoint de se laisser imprégner par le sens, d'être un participant impliqué vis-à-vis le texte ou la personne, et en même temps de mettre en parenthèse ses *a priori*. Ni l'interprète ni le psychologue ne sont neutres ou vides. Ils tentent d'être disponibles à la nouveauté, tout en sachant, par ailleurs, qu'ils ne pourront poser un regard autre que le leur.

En conclusion, la thèse sur la plainte est une analyse herméneutique du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes. Nous retenons les leçons d'une démarche dynamique, rigoureuse et sensible qui prend l'œuvre d'art comme un témoin de l'expérience humaine. Le thème de la plainte est alors abordé par le biais des poèmes épiques, comme si la conversation avait lieu entre l'interprète et le texte. L'approche gadamérienne nous montre comment prendre le

<sup>88</sup> Grondin, *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, p. 203.

<sup>89</sup> Martinez, p. 40.

<sup>90</sup> Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 290.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 298.

mythe pour une altérité, au même titre qu'un interlocuteur. Le dialogue entre deux personnes est analogue au cas de l'art : une question est posée et une réponse attendue. Autrement dit, l'art parle du monde et de comment est le monde du point de vue de l'être humain qui y vit. Selon notre analyse, le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes nous en apprennent sur la plainte – non pas que les autres œuvres n'en disent rien, car les héros plaintifs abondent dans la littérature. «Le début de la compréhension, c'est [...] que quelque chose nous parle.<sup>92</sup>» Et en effet, il paraît que les mythes que nous avons choisis en ont long à dire en ce qui concerne la plainte.

Mais qu'est-ce qu'une plainte? Le prochain chapitre aborde les conceptions existantes sur la plainte, conceptions qui servent à soutenir l'analyse des mythes. Nous présentons les perspectives de François Roustang et les liens que font les auteurs psychanalystes entre la plainte et la mélancolie. Nous centrons le chapitre sur les écrits de Benjamin Jacobi, de Jacques Hassoun et leur discussion du texte de Freud, *Deuil et mélancolie*. Nous incluons aussi la contribution de Danièle Cohn qui a un point de vue sur la plainte qui contraste avec ceux des autres auteurs.

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 321.

## CHAPITRE II

### PERSPECTIVES SUR LA PLAINTÉ

Ce deuxième chapitre présente les assises cliniques et conceptuelles de la thèse. Nous mettons de l'avant les analyses psychologiques et psychanalytiques dressées au sujet de notre thème ainsi que les notions qui vont étoffer la lecture herméneutique des récits mythiques. Dans cette optique, la compréhension de la plainte est tributaire d'une approche interdisciplinaire qui puise en psychologie clinique et en psychanalyse. La thèse est aussi élaborée à partir d'une réflexion philosophique sur la musique, réflexion qui sera présentée au prochain chapitre. Nous spécifions que les auteurs de référence sont choisis pour leur contribution à une meilleure compréhension du phénomène de la plainte et non en fonction de leur appartenance à une discipline particulière ou à un champ théorique. Le but poursuivi n'est pas de réfuter ou de confirmer des thèses existantes, mais d'éclairer le phénomène de la plainte de manière à le rendre autrement visible par le biais d'œuvres d'art.

L'idée de nous pencher sur le thème de la plainte nous est venue à la lecture de *La fin de la plainte* de François Roustang. L'écriture de Roustang nous semble une vulgarisation intéressante de ce qu'est une plainte dans le contexte clinique. Cet auteur a un point de vue tranchant en ce qui a trait à la cure et l'objectif de la cure. À son avis, l'intervention doit toujours viser la guérison, ce qu'il définit dans son livre comme étant synonyme de la fin de la plainte.

À la suite de Roustang, nous nous sommes intéressés aux recherches sur la mélancolie, tels que les travaux de Benjamin Jacobi et de Jacques Hassoun, qui lient leurs conclusions à *Deuil et mélancolie* de Sigmund Freud. En s'appuyant sur Freud, Jacobi et Hassoun voient la plainte comme un deuil inachevé chez le mélancolique. Le parallèle qu'ils établissent entre la plainte et l'état mélancolique nous renseigne sur des aspects incontournables du mode d'être de notre phénomène. C'est donc à partir de la psychanalyse que nous identifions le phénomène de la plainte mélancolique.

La psychanalyste Danièle Cohn<sup>93</sup> emprunte la littérature et la poésie pour aborder la plainte. Elle décrit une plainte qui n'est pas mélancolique, contrairement aux autres auteurs ayant fait

---

<sup>93</sup> Voir à ce sujet Danièle Cohn, «La lyre d'Orphée», *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, Éditions Gallimard, no 47 (printemps) 1993, p. 125-140. L'auteure interprète entre autres les *Élégies* de Rainer Maria Rilke pour parler de la plainte. Son article est publié dans une édition de la *Nouvelle revue de psychanalyse* qui se consacre à la question de la plainte. Nous retenons surtout la contribution de Cohn parce qu'elle traite du mythe d'Orphée, qui est un des personnages dont nous faisons l'analyse.

l'objet de nos recherches. Avec elle, nous voyons se dessiner un type de plainte qui diffère des discours de souffrance mélancoliques dont la psychanalyse fait normalement état.

En conséquence, nous structurons ce chapitre en trois temps. Nous introduisons d'abord la perspective de Roustang. Nous présentons ensuite les pensées de Jacobi et de Hassoun, qui sont inspirées de l'essai de Freud. Enfin, nous voyons l'article de Cohn. Chacune de ces sections conclut en dégagant les idées retenues pour l'analyse des mythes.

## 2.1 LA PLAINTÉ D'APRÈS FRANÇOIS ROUSTANG

«La plainte est routine, refrain monocorde<sup>94</sup>».

Le langage du quotidien sait ce qu'est une plainte. Elle est une expression de la souffrance qui n'est pas nécessairement traduite en paroles, mais aussi en cris et en gémissements. Le sujet exhale, sanglote, hurle, marmonne ou soupire. La plainte peut surgir des petits maux, de la fatigue ou du temps gris. Dans de tels cas, elle dure trop peu pour qu'on s'y attarde vraiment et appartient à des instants de lassitude passagère. Nous savons néanmoins qu'il y a des plaintes plus lourdes à supporter – à la fois pour qui les profère et pour qui les écoute – où le mal-être est enraciné et pétrifiant.

Dans une lettre datée de 1873 à Emil Fliess, Freud écrit : «Qui est né mélancolique tète la tristesse en tout événement.<sup>95</sup>» Freud décrit la profonde influence que la plainte a dans la vie du mélancolique. Pour eux, tout est grave ou dévastateur. Au lieu d'être transitoire, la peine est toujours là, prête à se manifester. Dans *La fin de la plainte*, Roustang présente un de ses patients comme un homme «se [promenant] dans la vie comme un enfant auquel il était arrivé un grand malheur.<sup>96</sup>» Pour cet auteur, la plainte se vit comme un repli sur soi et une difficulté à se prendre en charge. Elle est un mode d'existence fait de ressentiments et de récriminations qui entretiennent le drame au lieu de le dissiper. Les soucis sont ressassés et amplifiés jusqu'à ce qu'ils prennent trop de place, envahissant toutes les sphères de la vie et

<sup>94</sup> Benjamin Jacobi, *Les mots et la plainte*, Paris, Érès, 1998, p. 58.

<sup>95</sup> Sigmund Freud cité dans Benjamin Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 11.

<sup>96</sup> Roustang, *La fin de la plainte*, p. 72.

étouffant la vitalité des relations actuelles.

Il y a un sentiment similaire chez le personnage que met en scène Ionesco dans *Le Solitaire*. Même face à la femme qu'il aime, ce personnage pense : «C'était une femme saine, elle ne pouvait résister longtemps à ce que les médecins auraient appelé ma neurasthénie.<sup>97</sup>» Voilà un homme qui s'est laissé tomber, dominé par l'indécision et l'abattement plaintifs. À la fin, il abdique et se déclare vaincu par sa maladie incurable.

Ce que Roustang appelle une *plainte* est, à bien des égards, caractéristique d'un mal de vivre exprimé par bon nombre de clients en psychothérapie. Ils se plaignent d'une injustice, d'un abandon, d'une perte, d'une faute commise à leur endroit, d'une incapacité à être en paix ou à être heureux. Parfois la plainte teinte les premiers dévoilements et se calme ensuite, parfois elle s'intensifie au fil des rencontres. Aux dires de Jacobi, la «clinique confronte chaque jour, chaque heure, à des mouvements plaintifs qui, comme la vague sur la grève n'en finissent pas de revenir.<sup>98</sup>» Pour Jacobi, la plainte est manifeste dans tous les discours sur la souffrance et a toujours cet aspect répétitif. Le plaignant se répète, en utilisant les mêmes mots et les mêmes justifications. L'insistance avec laquelle il redit sa plainte traduit, entre autres, son manque de vivacité : il ne sait plus faire avancer sa pensée. Il est bloqué dans une spirale qui ne mène qu'aux émotions douloureuses connues, qu'aux idées préconçues sur les gens qui lui auraient fait défaut ou qui auraient provoqué sa tragédie.

La définition de Lou Mas del Aire<sup>99</sup> rejoint celle de Roustang.

Manifestation d'une peine ou d'une souffrance, elle se caractérise par un excès à leur égard. Selon La Fontaine, «la douleur est toujours moins forte que la plainte» ou, selon Diderot, «la plainte surfait toujours un peu les afflictions». À travers ses dires, elle s'écarte de ce qui est ressenti, elle y est infidèle, elle y ajoute quelque chose de son cru. Au lieu d'être une pure transposition vers le dehors, à la manière d'un abcès qui cherche à se vider, elle exagère et se détache de son origine. Elle devient un artifice. Elle ne respecte pas la juste douleur et la juste peine, elle les entoure d'un surcroît. Sans doute a-t-elle d'abord pour but de les manifester pour les diffuser et les

<sup>97</sup> Ionesco, p. 137.

<sup>98</sup> Benjamin Jacobi, «La plainte», *Autrement*, Paris, Éditions Autrement, no 142 (février) 1994, p. 116.

<sup>99</sup> Lou Mas del Aire signe l'avant-propos de *La fin de la plainte* de François Roustang.

répandre, et ainsi les exténuer et les apaiser. Mais l'écart vise bientôt à les protéger pour que rien n'en soit changé.<sup>100</sup>

Voilà le cœur du problème selon Mas del Aire. La plainte entretient une souffrance si intense qu'elle dissimule le réel point d'origine du mal-être – Jean de La Fontaine dit que *la douleur est toujours moins forte que la plainte* car il y a vraiment quelque chose de surfait<sup>101</sup>. Selon Jacobi, le discours de la plainte est par conséquent «obscène» dans le sens originel du mot<sup>102</sup>, c'est-à-dire placé à l'avant-scène. Ainsi, il obscurcit le ressenti initial et ne reflète plus fidèlement la souffrance. La plainte aurait été bienfaisante si elle avait pu entamer le deuil et être «une réorganisation dans la beauté des expressions d'un désordre perçu dans un premier temps comme irréparable, une élégie<sup>103</sup>». On aurait aimé que la personne puisse utiliser sa plainte pour dire comment elle se sent, pour entamer le dialogue et comprendre le sens de son expérience. Cependant, les mots qui avaient l'intention de porter la douleur au-dehors pour la taire ne s'épuisent finalement pas. Au lieu de se taire, la plainte s'installe. Mais elle n'est plus le porte-parole de la douleur, parce qu'en l'exagérant, la vraie souffrance est tenue à distance. La phrase de Mas del Aire laisse même entendre que la douleur tend à rester entière et à éloigner l'apaisement. D'après cet auteur, voir la réalité entraînerait un trop grand bouleversement. Il présente le point de vue du sujet qui se plaint : «Je me plains pour laisser intact mon chagrin, pour n'avoir pas à y toucher, à l'aborder ou à l'affronter.<sup>104</sup>» Je voudrais que rien ne soit arrivé, mais l'événement insiste, la plainte me fait croire à l'irréversible et j'en conclus que «[plus] rien ni personne ne saura me consoler.<sup>105</sup>»

C'est ainsi que malgré ses demandes d'aide répétées, le sujet se convainc que personne ne viendra à son secours. Hassoun décrit l'aspect inconsolable des plaintes en se rapportant à une nouvelle de Franz Kafka qui s'intitule *Le Chasseur Gracchus*.

<sup>100</sup> Mas del Aire, avant-propos dans François Roustang, *La fin de la plainte*, p. 9.

<sup>101</sup> Voir à ce sujet Nathalie Zaltzman, *De la guérison psychanalytique*, p. 80. Pour Zaltzman aussi, la souffrance est surfaite et fabriquée, comme une drogue dont il faut sans cesse augmenter la dose. «La souffrance fictive remplace la souffrance qui découlerait d'une épreuve de réalité douloureuse», p. 96.

<sup>102</sup> Voir à ce sujet Benjamin Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 21.

<sup>103</sup> Mas del Aire, p. 10.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 10.

[Personne] ne viendra à mon aide ; si l'on faisait un devoir de me venir en aide, toutes les maisons resteraient fermées, toutes les portes, toutes les fenêtres ; tout le monde se mettrait au lit, la tête sous les draps ; la terre entière ne serait plus qu'un dortoir. Ce ne serait pas sans raison, puisque personne ne sait rien de moi, et quelqu'un sût-il quelque chose, il ne connaîtrait pas l'endroit où je me trouve ; le connût-il, il ne saurait m'y retenir ; il ne saurait par conséquent comment m'aider.<sup>106</sup>

L'extrait dévoile un élément essentiel de la détresse de la plainte mélancolique qui est cette conviction intime d'être inaccessible. Le sujet s'efforce presque à le demeurer. L'analyse que fait Hassoun du texte de Kafka parle des sentiments d'impuissance et d'incompétence que cette attitude provoque chez celui qui se fait l'aidant. Hassoun écrit à ce sujet.

L'inanité de toute tentative pour réordonner cette mémoire blessée et l'arracher ainsi à son inertie est susceptible de désarmer le psychanalyste, dont l'intervention inopportune risque de susciter une réplique cinglante : «Vous voyez combien je suis démun. Nulle peine n'est semblable à la mienne, et vos tentatives pour me consoler ne peuvent m'être d'aucune aide.»<sup>107</sup>

Il semble que tout scénario alternatif visant à le responsabiliser ou à lui redonner un peu de pouvoir est inconcevable. Le discours de plainte devient la seule version valable des faits. Le plaignant parle comme s'il était condamné à vivre les séquelles d'une injustice qu'il sait décrire par de minutieux détails. Il n'est pas rare en effet de rencontrer en psychothérapie quelqu'un qui se borne de fois en fois à raconter la même histoire et à appuyer les mêmes arguments, comme si son rôle consistait à en convaincre le thérapeute. Tenter une intervention peut être périlleux, puisque toute proposition qui ne tient pas rigoureusement à sa version est perçue comme un manque d'écoute ou d'empathie. Le sujet se comporte comme si personne ne le comprendra et protège contre toute attaque son «étroit secret incommunicable<sup>108</sup>». Jacobi fait la même remarque que Mas del Aire et Hassoun : «Nous sommes alors convoqués à une rencontre paradoxale avec un sujet persuadé de l'incommunicabilité de son expérience sans renoncer à tenter de la dire. Le sentiment de ne pas être en mesure de communiquer, de faire partager ce qui est vécu est vif, il n'empêche pas d'essayer.<sup>109</sup>» Jacobi dit là un trait essentiel

<sup>106</sup> Franz Kafka, «Le chasseur Gracchus», *Œuvres complètes II*. Paris, Éditions Gallimard, 1980, p. 456; cité dans Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 112-113.

<sup>107</sup> Hassoun, p. 113.

<sup>108</sup> Mas del Aire, p. 12.

<sup>109</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 72.

de la plainte : la plainte se consolide alors même que le sujet soutient auprès de tous qu'il ne trouvera jamais le réconfort souhaité.

La plainte est là pour nous protéger de ce bonheur si proche qui nous emporterait vers les risques de la générosité, de l'invention gratuite ou de l'aventure amicale ou amoureuse. Il s'agit donc de demeurer insatisfaits et, pour être certains que ne se perde pas notre moi chéri, de continuer à se répandre en reproches et en ressentiments, de demander aux autres ou aux événements de nous donner ce que par principe nous ne recevrons pas et, pourquoi pas enfin, d'entretenir une jolie dépression pour que soit entendue une plainte que nous n'avons pas l'intention de faire cesser.<sup>110</sup>

Ceux qui écoutent les plaintes s'étonnent de leur ténacité. La personne plaintive semble en effet tenir beaucoup à sa plainte. Les plaintes paraissent parfois fonder le sentiment d'existence. Priver le plaignant de ce sentiment serait comme lui enlever quelque chose de fondamental ou de constitutif sans quoi il serait perdu. Le plaignant pense : «je suis ce que je souffre et je ne saurais donc abandonner cette souffrance, sans cesser d'exister comme je connais que j'existe<sup>111</sup>». Celui-ci agit comme si, en définitive, son identité relevait du contenu de sa plainte. Il voit le monde et se perçoit lui-même par le filtre de son discours terne et pessimiste sans même essayer de se positionner dans une autre perspective.

Jacques Le Dem appelle cela *le pouvoir de la plainte*. Il cite un roman de Julien Gracq qui évoque justement la crainte du plaignant devant la perspective de laisser aller sa plainte. «Quelquefois il me semble que je n'existe que par elle, que c'est elle qui me rend visible. [...] Guéri, j'ai presque peur de disparaître, de devenir invisible, comme une méduse qu'on replonge dans l'eau.<sup>112</sup>» La plainte se confond tellement à l'identité du sujet qu'il pense ne pas pouvoir vivre sans elle. D'après Le Dem, ce n'est pas seulement la peur de ne pas se faire entendre qui entretient la plainte d'une personne, mais aussi la peur de se perdre, de ne plus savoir qui elle est au-delà de cette plainte.

---

<sup>110</sup> Mas del Aire, p. 12.

<sup>111</sup> François Roustang, *Comment faire rire un paranoïaque?*, Paris, Éditions Poches Odile Jacob, 2000, p. 137.

<sup>112</sup> *Le roi pêcheur* de Julien Gracq; cité dans Jacques Le Dem, «Le chant de la plainte», *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, Éditions Gallimard, no 47 (printemps) 1993, p. 26.



En outre, Le Dem, Roustang et Mas del Aire portent notre attention sur l'acharnement et la persévérance des plaintes et pointent, en même temps, vers un autre élément important. Si la plainte refuse de se taire, elle engage deux mouvements contradictoires : elle dit à la fois qu'elle veut rester souffrante et qu'elle veut de l'aide. Elle s'épanche pour affirmer son incapacité à aller mieux, mais le fait devant un interlocuteur à qui elle demande d'opérer le miracle qu'elle attend. La nature langagière de la plainte met en scène une contrariété inhérente à sa demande d'aide, car elle parle pour répéter qu'elle ne soulagera pas sa peine en parlant. Elle espère pourtant une résolution et que cette résolution vienne du fait de dire sa souffrance, tout en sabotant les tentatives d'autrui.

De ce point de vue, nous voyons comment la plainte peut entraver le changement, nourrir la complaisance et enfermer le sujet loin des liens réconfortants. Parler n'adoucit pas la peine du plaignant car il entend dans les répliques des autres surtout la confirmation de son isolement. L'écart entre ce qu'il ressent et ce que perçoivent les autres devient à ses yeux une sorte de preuve que l'entourage n'est pas en mesure de le comprendre et qu'il est condamné à souffrir seul.

Les descriptions de Roustang et celles de Mas del Aire éclairent et dirigent notre analyse en offrant un portrait clinique de la souffrance des plaintes que nous allons mettre en lien avec le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes. Cependant, notre étude ne tente pas de tracer un chemin hors de la plainte ou à définir la guérison comme le fait *La fin de la plainte*. Nous trouvons surtout dans ces travaux un point de départ pour comprendre la dynamique relationnelle des sujets qui sont pris dans la plainte. Nous visons à décrire l'expérience de la plainte avant qu'elle ne finisse ou soit transformée en psychothérapie. Nous demandons, par exemple, comment qualifier le vécu des plaintes. Comment le plaignant entre-t-il en relation avec les autres? De quoi est faite cette souffrance plaintive?

La prochaine section aborde la mélancolie des discours plaintifs<sup>113</sup>. Ici encore, nous avons l'occasion de penser la plainte en termes d'une souffrance qui bloque le lien à autrui, qui se perpétue dans le temps et qui édifie un portrait pathologique du phénomène plaintif.

## 2.2 LA PLAINTÉ ET LA MÉLANCOLIE

La publication de *Deuil et mélancolie* de Freud marque la première référence à la plainte en psychanalyse. Jacobi et Hassoun en font le point de départ de leurs études respectives. Notons que Jacobi prend la plainte comme thème central, alors que chez Hassoun la plainte est plutôt une illustration de l'état mélancolique. Leurs propos sont ici précédés d'un aperçu historique de la mélancolie<sup>114</sup>, d'un commentaire sur la popularité du thème dans le domaine des arts et d'une présentation du texte freudien.

### 2.2.1 La mélancolie des Grecs à Freud

Selon le médecin grec Hippocrate, la mélancolie est associée à la bile noire, – *melas* (noir) et *kholé* (bile) – l'une des quatre humeurs<sup>115</sup>. La théorie humorale soutient que l'accumulation de cette substance dans le cerveau provoque un déséquilibre rétabli par l'utilisation de révulsifs médicamenteux ou par des exercices corporels. Ces méthodes sont d'usage dans le traitement de la mélancolie jusqu'à la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Durant cette période, les penseurs proposent une variété de causes et de remèdes, répertoriés en 1621 par le philosophe Robert Burton dans *Anatomy of Melancholy*. Malgré le fait qu'on continue à utiliser les révulsifs, on envisage déjà à la fin du Moyen Âge une causalité existentielle à la maladie. Pour Burton, le personnage Hamlet de Shakespeare en serait une illustration fidèle.

<sup>113</sup> Notons que Roustang ne fait pas de parallèles avec la mélancolie.

<sup>114</sup> Les descriptions psychiatriques du XIX<sup>e</sup> siècle identifient des phases maniaques en parlant de «folie à double forme» ou de «folie circulaire». Nous ne nous attardons pas à l'aspect cyclique de la mélancolie.

<sup>115</sup> Les trois autres humeurs sont la bile jaune, le flegme et le sang. Datant du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., la théorie humorale persiste tout au long du Moyen Âge jusqu'à la fin de la Renaissance.

Voici un «sujet livré à lui-même dans un monde traversé par l'avènement de la révolution copernicienne. Tout en conservant l'ancien vocabulaire humoral, Burton assimilait donc la mélancolie à un désespoir du sujet abandonné par Dieu.<sup>116</sup>» La notion d'approcher le sentiment d'abandon à la mélancolie est ensuite reprise par la psychiatrie et le sera, éventuellement, par la psychanalyse. En fait, la mélancolie est très tôt considérée au-delà de ses manifestations physiologiques, les anciens ayant offert une double vision médicale et mythologique. Les Romains parlent par exemple du *mal de Saturne*<sup>117</sup>, un dieu terrien morbide et désespéré.

Durant l'Antiquité gréco-romaine, la mélancolie n'est pas qu'une pathologie, elle est un état universel et familier à tous.

Les philosophes de l'Antiquité considéraient déjà la mélancolie comme constitutive de l'être. Qu'ils aient même éprouvé la nécessité de créer une cosmogonie pour donner argument à ce constat ne peut manquer de nous surprendre. Pour les Anciens, cette affection commune à tous les humains méritait une projection astrale. Cette inscription dans l'ordre du mouvement des étoiles et des planètes témoigne que même si tous les humains ne sont pas frappés du mal de Saturne, tous sont susceptibles de rencontrer, [...] la tristesse noire, l'horreur paralysante qui a pour nom «mélancolie».<sup>118</sup>

À partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, la psychiatrie tente de ramener les définitions diversifiées venant des traditions philosophiques, mythologiques et médicales à une nosographie précise de maladie mentale. Dans un effort de se détacher de la théorie hippocratique, la psychiatrie adopte une nouvelle terminologie en parlant de monomanie triste, de folie circulaire ou de lypémanie. C'est seulement un siècle plus tard avec le psychiatre suisse Eugen Bleuler et avec Freud qu'est rétabli le terme mélancolie.

---

<sup>116</sup> Roudinesco, Plon, p. 662.

<sup>117</sup> Chez les Grecs, Saturne est appelé Khronos.

<sup>118</sup> Hassoun, p. 11.

### 2.2.2 Art et mélancolie

La mélancolie revient souvent comme thématique dans la littérature, la poésie et l'art en général. Il existe une quantité d'œuvres qui se prêterait au travail d'interprétation que nous faisons à partir des mythes. Le *Magazine littéraire* consacre un numéro à l'influence de la mélancolie dans la littérature occidentale. La revue ouvre sur ces phrases : «L'encre, c'est de la bile noire. La mélancolie, à travers les âges, guide et inspire l'écrivain. Qu'on la considère comme une maladie, un péché ou une volupté, elle accompagne toujours le réflexe d'écrire.<sup>119</sup>» Par ailleurs, les psychologues et psychanalystes empruntent souvent eux-mêmes une voie littéraire pour aborder la mélancolie ou la plainte. Elizabeth Roudinesco cite le mythe de Bellérophon d'Homère ; Julia Kristeva utilise les textes de Marguerite Duras, de Gérard de Nerval et Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski ; Hassoun évoque Jean Cocteau, Charles Baudelaire et Franz Kafka ; enfin, Jacobi cite Jean Racine et le *Livre de Job*.

D'autres formes d'art comme la peinture, la photographie, la sculpture, le cinéma et la musique ont pris pour thème la mélancolie. Une toile d'Egon Schiele figure sur la page titre du livre de Hassoun, *La cruauté mélancolique*, ce qui laisse supposer que le choix de l'œuvre ait été fait en fonction de la pertinence qu'elle a en regard du thème de l'ouvrage. De notre point de vue, le tableau personnalise habilement l'état mélancolique. Kai Artinger, auteur d'un livre sur Schiele, écrit en effet que le peintre entretenait une «vision du monde, souvent sombre et mélancolique<sup>120</sup>», ce qui se répercute dans son œuvre.

### 2.2.3 L'essai de Freud

Dans *Deuil et mélancolie*, Freud compare la mélancolie au processus de deuil<sup>121</sup>. Il remarque qu'un deuil normal est similaire à l'état du mélancolique, à la différence qu'un deuil non

<sup>119</sup> Jean-Louis Hue, «Humeurs noires», *Le magazine littéraire*, no 8 (octobre-novembre), p. 3.

<sup>120</sup> Kai Artinger, *Egon Schiele : sa vie et son œuvre*, Paris, Könemann, 2000, p. 7.

<sup>121</sup> Jacques Hassoun, dans *La cruauté mélancolique*, p. 12, indique que Freud s'inspire pour cela de Karl Abraham. Abraham théorise le premier un lien entre le processus normal du deuil et la mélancolie dans *Préliminaires à l'investigation et au traitement psychanalytique de la folie maniaco-dépressive et*

pathologique se résorbera. Selon lui, la mélancolie résulte d'un deuil s'étant prolongé dans le temps où le sujet ne réussit pas à se détacher de la personne qu'il a perdue. Il est accroché à son souvenir et souffre toujours de la séparation qu'il ne souhaitait pas.

Les manifestations générales de la mélancolie sont décrites de façon analogue depuis deux millénaires.

C'est la théorie hippocratique des quatre humeurs qui, pendant des siècles, permit de décrire de façon à peu près identique les symptômes cliniques de ce mal : humeur triste, sentiment d'un gouffre infini, extinction du désir et de la parole, impression d'hébétude suivie d'exaltation, attrait irrésistible pour la mort, les ruines, la nostalgie, le deuil.<sup>122</sup>

Or, la description qu'offre Freud en 1917 dans *Deuil et mélancolie* reste assez fidèle à celle d'Hippocrate :

La mélancolie se caractérise [...] par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement.<sup>123</sup>

Une personne endeuillée perd donc de l'intérêt pour ses activités quotidiennes. Prise par sa douleur, elle est manifestement triste, préoccupée, d'humeur sombre et souvent pessimiste à l'égard de son rétablissement. Au début, elle ne veut pas aller mieux. Elle veut continuer à se morfondre puisque c'est la seule manière qu'elle a trouvée pour ne pas perdre contact avec la personne qui lui manque. Elle concentre son énergie et son attention sur la perte et a du mal à entreprendre de nouveaux projets ou à diriger son amour envers quelqu'un d'autre. C'est par le travail de deuil que tranquillement la personne renonce à celui qui a disparu. Freud dit qu'elle fait l'*épreuve de la réalité*. Constatant que l'autre n'est plus là, elle «[retire] toute la

---

*des états voisins*, présenté au IIIe Congrès de psychanalyse, le 11 septembre 1911. Selon Abraham, la perte de l'objet n'entraîne des conséquences pathogènes que lorsque la situation rappelle un événement traumatique antérieur ou une répétition de la première perte, en l'occurrence, la perte de l'objet maternel.

<sup>122</sup> Roudinesco et Plon, p. 662.

<sup>123</sup> Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Chap in *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1940, p. 148-149.

libido des liens qui [la] retiennent à cet objet<sup>124</sup>» pour la déplacer vers un autre. Freud veut expliquer que cette personne est capable de détourner son énergie (ou *libido*) vers une autre personne, ou un autre *objet*, comme dit le vocable analytique. L'objet est ici compris comme celui ou celle qu'il se représente psychiquement suite au deuil, et aussi les autres avec qui il est possible d'entretenir des liens. La notion d'objet comprend donc à la fois la personne en tant que telle et l'idée de la personne qui a été intériorisée.

Le détachement que décrit Freud est sans doute toujours éprouvant, par contre, il rencontre des obstacles particuliers chez le mélancolique. Dans le deuil mélancolique, le sujet sait «*qui* il a perdu mais non *ce* qu'il a perdu en cette personne.<sup>125</sup>» En plus de la séparation qui le fait souffrir, sa détresse découle d'une incertitude, d'une incompréhension. Comment effectuer un détachement alors que l'on n'identifie pas clairement ce qui est perdu? Par conséquent, le mélancolique a beaucoup de peine à effectuer ce que Freud appelle l'épreuve de la réalité, c'est-à-dire à admettre la fin de la relation et à clore le deuil.

La diminution de l'estime ou le «*délire de petitesse*<sup>126</sup>» est un autre trait de la mélancolie qui, selon Freud, ne se rencontre pas dans le deuil normal. «Le malade nous dépeint son moi comme sans valeur, incapable de quoi que ce soit et moralement condamnable. [...] Il se rabaisse devant chacun, plaint chacun des siens d'être lié à une personne aussi indigne que lui.<sup>127</sup>» C'est ici que nous trouvons la première référence à la plainte dans l'essai de Freud : il décrit «les multiples plaintes portées par le mélancolique contre lui-même<sup>128</sup>». Il se fait des reproches, s'injurie et semble avoir beaucoup de difficulté à percevoir qu'il est aimable, que les gens ne voudront pas fuir sa compagnie.

Toutefois, si le mélancolique s'afflige de critiques, il dirige également des reproches envers autrui. Ici aussi, Freud fait allusion à la plainte dans son explication. En allemand, *klagen* (se plaindre) a une racine commune avec *anklagen* (accuser), or *Ihre Klagen sind Anklagen* veut

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 156.

dire en français : se plaindre c'est accuser. «Leurs *plaintes* sont des *plaintes portées contre*, selon le vieux sens du mot allemand : *Anklage*<sup>129</sup> ; [...] comme s'ils avaient été victimes d'une grande injustice<sup>130</sup>». Le texte allemand soulève une parenté linguistique qui existe aussi en français entre le fait de se plaindre et le fait de porter plainte contre quelqu'un ou quelque chose. Tel que dans le domaine juridique, se plaindre c'est donc aussi se plaindre des autres.

D'après Freud, même les plaintes qui attaquent le sujet lui-même pourraient originellement avoir été adressées à autrui. Suivant l'explication psychanalytique, le processus serait celui-ci : devant un amour déçu, la libido n'aurait pas pu se retirer afin d'investir un nouvel objet et se serait déplacée dans le moi ou à l'intérieur de la personne. Autrement dit, l'amour voué à l'autre ne voudrait pas s'en détacher pour porter son énergie ailleurs ou aimer quelqu'un de nouveau. Or, l'énergie déplacée dans le moi, c'est-à-dire dans la personne, est chargée de tous les reproches qui étaient auparavant destinés à cette personne qui lui fait défaut. S'étant identifié à l'objet perdu, le sujet se mérite les injures qu'il aurait voulu attribuer à autrui. En d'autres termes, le sujet a retourné contre lui les griefs à l'intention d'autrui. Jacobi parle ainsi de la dimension haineuse des plaintes, les plus sévères d'entre elles étant aussi les plus violentes. Le sujet expose une aversion pour son moi qui, par ce retournement, camoufle non la cruauté de ses attaques mais leur réel destinataire. Devant l'impossibilité de manifester directement son hostilité, la vengeance s'est actualisée dans l'autopunition. Dans les cas les plus désespérés, le moi peut se prendre pour objet et effectuer par l'acte suicidaire un retour sur soi de l'impulsion meurtrière qui vise autrui.

L'étymologie latine du mot plainte<sup>131</sup> vient appuyer l'hypothèse d'un retour de la colère contre soi. Une *plancta*, autrement dit, une plainte, est un coup (*plaga*) porté contre soi. De plus, le verbe latin *plangere* signifie se frapper en signe de deuil.

Cela signifie que le sujet ressent un fort sentiment d'injustice à l'égard des fautes commises par les autres. À son sens, ce sont des fautes impardonnables. Il porte sa plainte contre ceux

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 157. *Anklagen* est un ancien terme juridique signifiant mise en accusation ou plainte portée contre quelqu'un.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>131</sup> Picoche, p. 391.

qu'il tient responsables de son malheur, et ainsi, ses requêtes légitimes se transforment en apitoiements et en récriminations. Il est compréhensible qu'il se sente lésé – le suicide d'un conjoint provoque vraisemblablement de la colère contre l'amoureux – néanmoins, dans le cas du mélancolique, les reproches prennent une place centrale et s'appliquent bientôt aux aidants vers qui il se tourne. Il blâme alors les gens de ne pas être suffisamment présents ou de ne pas savoir bien l'aider. Comme le dit Jacobi, un «discours fait pour dire la souffrance se transforme alors en un discours construit pour infliger la souffrance<sup>132</sup>».

Par ses discours auto-dénigrants et les accusations portées sur les autres, nous comprenons que la mélancolie est non seulement cause de tristesse mais aussi source de colère. Nous savons par ailleurs que mélancolie, en grec ancien *melas-kholê*, signifie bile noire ou colère noire<sup>133</sup>. Cette colère sera particulièrement apparente lors de l'analyse du mythe des Sirènes au chapitre six. C'est par elles que nous comprenons davantage le sens de cette colère ainsi que l'impact qu'elle aura dans les relations du mélancolique.

En apparence ni honteux ni soumis, le sujet plaignant est révolté contre l'injustice qu'on lui aurait fait subir et demande réparation. Chacun des auteurs que nous avons consulté pour la thèse ont parlé de cette réaction revendicatrice du mélancolique. Selon Jacobi, «l'impérieuse nécessité de situer en dehors de lui l'origine de ses souffrances le [positionne] irrésistiblement en victime renouvelée. Il [n'y est] pour rien dans ce qui lui [arrive]<sup>134</sup>». S'insurgeant contre les manquements d'autrui – et même lorsqu'il s'accuse lui-même – Roustang est d'avis que le sentiment d'injustice devient une forme de désengagement qui freine le changement et qui entretient la plainte. Si c'est l'autre qu'il faut blâmer, pourquoi aurait-il, lui, à changer? En croyant qu'il n'a aucun rôle dans ce qui lui arrive, le mélancolique agit comme une victime impuissante et attend le secours des autres, secours qu'il rejettera en se lamentant de ne pas attirer des gens empathiques et compétents à lui porter une aide durable. Il leur dit : «voyez comme vous êtes incapables de m'apaiser». Cette remarque démontre aussi l'ambivalence du mélancolique qui souhaiterait être aidé et qui paradoxalement fera tout pour que ses aidants échouent.

<sup>132</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 13.

<sup>133</sup> Picoche, p. 112.

<sup>134</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 29.



En somme, la psychanalyse et Freud nous aident à préciser les mouvements paradoxaux des plaintes mélancoliques. Le sujet se rétracte, s'isole et se convainc de l'inanité de sa demande d'aide et, en même temps, cherche désespérément un auditoire. Il «s'épanche auprès d'autrui de façon importune, trouvant satisfaction à s'exposer à nu<sup>135</sup>». S'il parle avec autant d'empressement, c'est qu'il cherche quelque chose. Mais quoi? Il ne paraît pas chercher un lien privilégié puisque tous les auditeurs semblent pour lui équivalents – à savoir, également incapables. Le mélancolique répète ses jérémiades et vérifie si l'autre a bien enregistré ce qu'il a dit, mais s'attarde peu à construire une relation de confiance ou de réciprocité. Il ne semble pas avoir l'intention de se lier par amitié ou par amour, sa plainte lui servant à retenir l'autre dans le but non pas de le connaître mais de le garder proche.

Trois conditions se réunissent donc dans la mélancolie selon Freud : la perte de l'objet, les sentiments ambivalents<sup>136</sup> à l'égard de cet objet et la régression de la libido dans le moi. À la suite d'un deuil ou d'une séparation, le sujet retourne vers lui l'énergie qu'il pourrait destiner à une nouvelle personne et, par le fait même, ramène vers lui toute la complexité des sentiments qu'il ressent pour l'autre, à la fois les sentiments d'amour et les sentiments plus conflictuels, dont la déception et la colère. C'est par là que «Freud explique l'impossibilité pour le sujet de se séparer de l'objet perdu et de réinvestir son énergie ainsi libérée sur un substitut<sup>137</sup>». Il reste fixé, incapable de faire son deuil ou d'investir une nouvelle relation. Ce qu'il appelle une «perte de la capacité d'aimer<sup>138</sup>» est pour lui constitutive de la mélancolie. Nous accordons une place importante à cette idée dans la thèse. Nous mentionnons comment cela s'intègre à notre vision de la plainte à la fin de la prochaine section.

Nous poursuivons la discussion en présentant les vues de Jacobi et de Hassoun en lien avec les idées de Freud sur la plainte.

---

<sup>135</sup> Freud, p. 154.

<sup>136</sup> S'il incorpore l'objet comme le suggère Freud, il «reprend à son compte l'ambivalence de sentiments qu'il portait auparavant à l'objet aimé » ; Marie-Claude Lambotte, «Mélancolie» In *Encyclopaedia Universalis : dictionnaire de psychanalyse*, Albin Michel, Paris, 1997, p. 480.

<sup>137</sup> Lambotte, p. 480.

<sup>138</sup> Freud, p. 149.

## 2.2.4 Les points de vue de Jacobi et de Hassoun

Jacobi étudie les liens entre la plainte et la conception de Freud sur la mélancolie dans son ouvrage lancé en 1998, *Les mots et la plainte*. Trois ans plus tôt, Hassoun publie *La cruauté mélancolique* qui illustre la mélancolie à travers des tableaux cliniques et littéraires, en se référant aussi à *Deuil et mélancolie*. Ces deux ouvrages nous servent d'ancrage théorique en ce qui concerne la plainte en psychanalyse, Freud lui-même ayant peu parlé de la plainte en tant que telle. Nous comprenons alors de quelle manière la plainte et la mélancolie sont liées sur le plan clinique, à tel point que nous en sommes venus à nommer un de nos deux phénomènes, le phénomène de la plainte *mélancolique*.

Selon Jacobi, la plainte est analogue à la description freudienne du deuil pathologique.

[La] plainte suppose la *reconnaissance de l'objet*, en l'occurrence maternel, l'expérience de sa distance (voire de sa perte) et *le refus de cet écart*. Ce qui constituerait la plainte [est] l'expérience d'un sujet qui se confronte à la différence, à la distance, à l'altérité de l'objet.<sup>139</sup>

S'efforçant de réduire la distance, «la plainte se dresse comme un acte d'accusation contre tout ce qui a pu provoquer la séparation.<sup>140</sup>» L'intensité de la plainte vient de l'intensité de la «révolte face à la réalité de la séparation [...] qui n'est pas sans évoquer les premières révoltes de l'infans.<sup>141</sup>» C'est une tentative d'abolir le temps et de revenir au *statu quo ante*, autrement dit, à l'état avant la séparation. «Se plaindre sert à qualifier l'immense détresse de la conscience de l'incomplétude et s'approcher délibérément de l'instant qui l'a précédé, de cette expérience inoubliée de l'omnipotence.<sup>142</sup>» Parce que la séparation est perçue comme étant outrageuse, le mélancolique se comporte tel que «le petit enfant qui se représente la présence et la disponibilité comme un dû inaliénable<sup>143</sup>». Hassoun est du même avis. Il écrit que «le sentiment de toute-puissance est inséparable du lamento infini que le mélancolique

<sup>139</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 10.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 31.

ressasse jusqu'à la nausée.<sup>144</sup>» En termes cliniques, cela signifie que le sujet demande à vivre comme s'il n'était pas nécessaire de se séparer de sa mère et que celle-ci pouvait demeurer aussi parfaite que dans son souvenir ou dans son imagination. Il revendique que la personne à qui il demande de remplir ce rôle – le thérapeute, par exemple – incarne la perfection à tous égards. Il doit être exactement ce que le sujet attend de lui.

D'après l'explication psychanalytique, la perte est aussi une perte normale, bien qu'elle soit vécue ici de manière traumatique. L'enfant est inévitablement confronté au sevrage, il doit s'éloigner de son parent pour explorer le monde et apprendre à parler pour qu'on le comprenne. Ses demandes ne sont pas comprises tout de suite, il vit des échecs et sent la frustration de ne pas avoir immédiatement ce qu'il veut et de ne pas se faire entendre du premier coup. Par contre, une séparation normale et attendue n'a pas la chance d'être un épanouissement vers l'autonomie et la découverte du monde pour le mélancolique. Il lui a manqué quelque chose pour que l'exploration autonome du monde soit une source d'émerveillement et pas seulement source de détresse face à une distance perçue comme trop grande avec son parent.

La psychanalyse postule qu'à l'origine, le mélancolique aurait été mal accompagné dans l'apprentissage de la séparation et que, conséquemment, la perte est demeurée une chose intolérable. La plainte s'est installée comme une protestation contre cet état de fait, c'est-à-dire contre la séparation qui était devenue pour lui synonyme d'une perte d'amour. Car la perte de l'objet est d'abord la perte *de l'amour* de l'objet. La mélancolie résulte souvent de ce que Freud appelle une perte «morale», à savoir, pas forcément de la mort d'une personne, mais du retrait de son amour<sup>145</sup>. En l'occurrence, une plainte peut se construire autour d'un abandon ou d'un désinvestissement. Dans ces cas, «l'objet est là sans y être vraiment, il est là pour manifester son absence.<sup>146</sup>» Cela peut arriver quand le parent est dépressif ou fortement préoccupé par autre chose que son enfant, comme son travail, par exemple. Ce dernier est absent non pas physiquement, mais affectivement et psychiquement, ce qui signifie parfois

---

<sup>144</sup> Hassoun, p. 49.

<sup>145</sup> «[Dans] d'autres occasions, on peut reconnaître que la perte est d'une nature plus morale. Sans doute l'objet n'est pas réellement mort mais il a été perdu en tant qu'objet d'amour», Freud. p. 151.

<sup>146</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 32.

que l'enfant se retrouve à prendre soin de lui-même, s'il n'a pas en plus la charge de son parent malade.

Le mélancolique se plaint d'avoir perdu injustement une personne à laquelle il tenait, alors qu'en réalité, il a perdu plus que ça. Il a perdu sa foi en l'Autre, cette conviction nécessaire à l'instauration d'un lien qui ne s'attarde pas seulement à ce qui le sépare des autres, mais aussi à ce qui les rapproche.

Hassoun cite un roman de Pierre Pachet, *Autobiographie de mon père*, pour témoigner de ces deuils inachevés. Le personnage du roman admet ne pas avoir vécu son deuil et s'y résigne, n'affichant pas la moindre intention de changer le cours de sa vie. Il a la certitude, sinon le souvenir, d'un amour maternel sans équivoque qu'il ne délaisserait sous aucune condition.

Je ne me souviens pourtant pas de ses traits ; elle était affectueuse, bien sûr, et me donnait tout son amour. Qu'on ne rie pas : ce qui me reste d'elle est précisément ce qu'ensuite je n'ai jamais plus trouvé, un amour qui ne se partage pas, et la certitude, dont je ne sais plus si je m'en souviens ou si je l'imagine, d'être le préféré.<sup>147</sup>

Il est difficile de faire concurrence à cette image de perfection qui ne sait plus si elle est un souvenir ou une invention. La page de Pachet démontre que la blessure ancienne se traduit à la fois par l'évitement de la séparation, par l'évitement d'un nouvel engagement et par le refus d'abandonner l'omnipotence. «*Plus que la perte de l'objet, c'est la perte de l'emprise sur l'objet qui pourrait nourrir la plainte*<sup>148</sup>», explique Jacobi. Le sujet est en effet renvoyé à son incapacité à assurer la présence infaillible qu'il convoite. Par conséquent, il conçoit avec difficulté que les gens aient leur vision propre du monde et différente de la sienne, que les autres ne partagent pas fidèlement ces opinions ou qu'ils ne satisfassent pas à tout moment ses désirs. Il se voit être le préféré de cette mère qu'il invente peut-être, jusqu'à ce que ses rêveries représentent ce qu'il ne trouve pas dans la réalité. L'emprise qu'il n'a pas est compensée par le fait qu'il entretient une idée impossible, soit que cette relation parfaite aurait été durable si sa mère n'était pas morte.

<sup>147</sup> Pierre Pachet, *Autobiographie de mon père*, Paris, Éditions Autrement, 1994, p. 11.

<sup>148</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 18.

Ma mère mourut quand j'avais cinq ans. Je ne peux pas faire que cette disparition n'ait pas été le fait déterminant de ma vie, ou comme si, d'être reculée dans le temps, elle perdait de sa terrible efficacité. Les gens qui parlent avec moi me reprochent souvent tel ou tel trait de mon caractère, refusant de voir que de l'essentiel je ne suis pas maître, par la force des choses. Et en un sens, lorsque je dis que la mort de ma mère est pour moi *comme si elle venait d'avoir lieu*, je n'exagère pas : l'effondrement qu'elle a marqué est de ceux qui ne peuvent être comblés et [...] elle m'a condamné à vivre dans l'irrévocable.<sup>149</sup>

La plainte est figée dans ses préjugés, elle n'a aucune intention de changer, et encore, ne perçoit pas qu'elle pourrait choisir le mieux-être. Le mélancolique vit comme s'il subit un châtement dont il n'est que la victime passive.

Parallèlement à Hassoun, Roustang décrit la plainte comme une difficulté à renoncer au passé. Ces gens entretiennent selon lui une nostalgie de l'enfance et un acharnement à ne pas entrer dans la vie adulte, le refus de grandir – ou le regret d'avoir grandi – se traduisant dans la plainte.

Tel homme, par exemple, ne peut pas se détacher de la blessure causée par une injure continue de son enfance ; il s'est installé dans une plainte meurtrière et, comme cela est toujours avec la plainte, il se condamne à ne plus se mouvoir. Il ressasse indéfiniment les mêmes griefs à l'égard des mêmes personnages, il cherche auprès de chacun une considération qu'il n'a pas connue, mais par ailleurs, il est incapable de la recevoir. [...] Il souffre de son obstination à souffrir à nouveau cette injure pour en attendre réparation.<sup>150</sup>

La blessure passée, vécue telle une blessure actuelle, a d'importantes répercussions dans les relations adultes du mélancolique.

Dans certains cas, Hassoun avance que les patients agissent sur un mode défensif en se liant à des « riens ». Il décrit le cas d'une femme qui s'attache à des hommes sans valeur dans le but d'éviter d'être confrontée à la perte. Or, cela n'a pas l'effet escompté dans la mesure où perdre un « homme de *rien du tout*<sup>151</sup> » c'est quand même perdre quelque chose.

<sup>149</sup> Pachet, p. 11. (C'est nous qui soulignons).

<sup>150</sup> Roustang. *La fin de la plainte*, p. 40.

<sup>151</sup> Hassoun, p. 66.

En s'appuyant sur ce qu'écrit Hassoun, Jacobi propose que la plainte naît d'une sensibilité accrue à des *petits riens*. Selon cette hypothèse, même une légère défaillance ou changement chez autrui peut précipiter l'expérience d'un deuil non accompli – voire, un collègue qui ne salue pas comme à l'habitude, un ami qui se présente en retard ou, en psychothérapie, des modifications mineures du cadre. En fait, il ne s'agit pas de grand chose, même pas d'une réelle rupture ou d'un vrai rejet, juste l'anticipation de la rupture ou la crainte de vivre le rejet. Dans *Les mots pour le dire*, la romancière Marie Cardinal décrit une situation comparable en analyse. «Je ne savais pas pourquoi mes larmes coulaient tant. Je pleurais même chez le docteur, parce que le téléphone sonnait en cours de séance, ou parce qu'il me disait que c'était terminé en plein milieu d'une de mes divagations.<sup>152</sup>»

Un troisième psychanalyste appuie cette idée. D'après Jean-Bertrand Pontalis, il y a ces petits riens contre lesquels est portée la plainte.

Nous allons porter plainte contre toutes les séparations dont nous avons été victimes. Nous ne nous laisserons pas de les fixer dans le temps : un départ, une mort, une négligence – autant d'abandons, autant d'offenses. Nous leur donnerons figure et lieu : une maison immobile et ses odeurs, qui ne sont plus ; un regard de mère, qui s'est porté ailleurs (le pire : au-dedans d'elle-même, où nous n'étions pas) ; n'importe quel petit rien qui nous était le tout qu'il nous fallait.<sup>153</sup>

La plupart de ces soi-disant détails sont associés à une souffrance qui est loin d'être banale. Le problème, bien entendu, vient des incidences sur la vie adulte et dans des situations qui sont toutes différentes des circonstances originelles. Il est possible que durant l'enfance le mélancolique se soit occupé à détecter les plus infimes fluctuations d'humeur de son parent. L'attention à ces changements à peine perceptibles découle, selon Jacobi et Hassoun, d'une défaillance du premier objet d'amour. Et par malheur, il demeure aussi vigilant à l'âge adulte parce qu'il «anticipe ce qu'il redoute le plus : la séparation et la perte.<sup>154</sup>»

Le drame du mélancolique est de revivre ces craintes. «Ce que répète l'analysant n'est autre que le trauma relationnel qui le définit, c'est-à-dire la forme de relation aux autres et au

<sup>152</sup> Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1975, p. 198.

<sup>153</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 250.

<sup>154</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 28.

monde à laquelle le premier entourage l'a contraint.<sup>155</sup>» Essentiellement, cesser la répétition et sortir de la plainte est conditionnel à l'instauration d'une relation qui est en rupture avec l'ancien mode. D'après Mas del Aire, il s'agit de détourner le sujet de son moi meurtri vers les autres, «vers les risques de la générosité, de l'invention gratuite ou de l'aventure amicale ou amoureuse.<sup>156</sup>»

Pour Roustang, une des caractéristiques fondamentales du thérapeute serait *sa passion de l'altérité*. Celle-ci «se poserait comme la condition nécessaire pour qu'il y ait de l'autre, une pratique de la différenciation, une effectuation de la séparation et de la distinction.<sup>157</sup>» En fait, cet auteur accorde une grande importance à la qualité du lien entre le sujet et le thérapeute. Il soutient que la fin de la plainte survient entre autres grâce à la vigilance d'un thérapeute qui permet au sujet de faire l'expérience d'une nouvelle forme de relation.

### 2.2.5 Réflexions sur les positions psychanalytiques

Nous avons jusqu'ici présenté ce que les auteurs en psychanalyse retiennent les uns des autres et là où leurs pensées se chevauchent. Cela nous trace un portrait intéressant de la plainte du point de vue de la mélancolie, toutefois, ce sont aussi les optiques divergentes qui nous aident à développer la perspective dans laquelle se tient la thèse. Jacobi est, à ce titre, une référence importante qui nous conduit à nuancer notre propos.

Nous venons de voir que Jacobi lie la plainte à un état mélancolique qui refuse de se voir séparé et distant de l'autre, et en occurrence de l'objet maternel. Le plaignant reconnaît la distance, mais celle-ci est pour lui intolérable et insensée. Or Jacobi ne préconise pas la fin de cette plainte, comme le fait Roustang. L'auteur croit au contraire qu'elle doit se poursuivre afin de permettre au sujet d'exprimer le sens de sa détresse. Sa plainte est le véhicule par lequel sa souffrance trouve le chemin des mots et donc, de la signification. Selon Jacobi, «la plainte traduit une demande : de soins, de délivrance, de consolations. Langage du corps dans

<sup>155</sup> Roustang, *Comment faire rire un paranoïaque?*, p. 178.

<sup>156</sup> Mas del Aire, p. 12.

<sup>157</sup> Roustang, *Comment faire rire un paranoïaque?*, p. 54.

le cri ou dans la parole, la plainte livre accès à ce que vit le sujet et permet ainsi la rencontre de l'autre.<sup>158</sup>» La plainte est pour lui la manifestation langagière des difficultés du sujet et une sorte de dépassement du cri ou de la douleur qui n'advient pas à la parole. Il estime que la plainte «inscrit le sujet dans le langage et la symbolique, elle vise à permettre la rencontre de l'autre.<sup>159</sup>»

La conclusion de Jacobi désigne une des fonctions essentielles de la pratique clinique, à savoir celle de la parole. La parole qui est adressée en thérapie est la demande à partir de laquelle se fonde le travail. Qu'est-ce qui est attendu de la rencontre psychothérapique et du thérapeute? Quels mots traduisent le mieux le vécu de la personne souffrante? Quelle est la signification de tel événement, de telle pensée, de tel sentiment? Comment dire ce qui est douloureux? Sans la parole, la situation de psychothérapie s'effondre en perdant ses fondements. Si la plainte n'est faite que de cris et de gémissements, elle ne donne pas lieu à l'échange lui permettant de dégager un sens de l'expérience douloureuse. Et si le sujet ne se plaint pas, autrement dit s'il se tait, nous perdons tout accès à sa demande et à sa douleur.

Nous reconnaissons bien sûr que cette prise de parole est primordiale, malgré tout, nous n'accordons pas à la plainte une participation aussi efficiente à la mise en place d'un lien, que ce soit en thérapie ou dans la vie quotidienne des plaintifs. Nous ne dirions pas comme Jacobi que la plainte «vise à permettre la rencontre de l'autre.<sup>160</sup>» Du moins, elle ne vise pas que ça. Elle communique aussi son désarroi face aux insuffisances d'autrui, y compris sa crainte persistante d'être abandonné. Bien qu'il cherche un rapprochement, son discours plaintif finit par empêcher la rencontre car il est continuellement aux aguets des failles de l'autre pour les lui reprocher. Le mélancolique s'avance pour se plaindre de celui qui ne s'avance pas assez ou pour douter de sa compassion. Sa demande d'aide laisse déjà entendre le découragement de ne pas en recevoir. Roustang conclue qu'il faut que la plainte cesse parce qu'elle nourrit le mode relationnel déficient du plaintif. Selon lui, c'est la plainte qui bloque la guérison et la possibilité de rencontrer l'autre. Toutefois, le constat de Roustang ne fait qu'amener de

---

<sup>158</sup> Jacobi, «La plainte», *Autrement*, Série mutations, Paris, Éditions Autrement, no 142 (février), 1994, p. 116.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 117.



nouvelles questions. Les discours de souffrance ne peuvent-ils pas se construire sur d'autres bases que la mélancolie? Y a-t-il qu'une manière de dire que l'on souffre, c'est-à-dire une manière lourde, mélancolique et elle-même douloureuse?

Il nous apparaît pertinent de proposer qu'il y a une deuxième plainte qui parle autrement de la douleur, qui ne s'approche pas de l'autre pour le repousser ou craindre son départ imminent. Nous sommes en accord avec Jacobi qu'être vauté dans le silence est pire encore, en même temps, nous pensons que parler de sa souffrance n'est pas suffisant pour atteindre l'autre et le rencontrer véritablement, encore faut-il savoir comment en parler.

En conclusion, nous penchons vers la position de Freud et son commentaire sur la perte de la capacité d'aimer, soulevé de *Deuil et mélancolie*. Selon nous, le sujet mélancolique n'est pas en mesure de provoquer la rencontre dont parle Jacobi. Nous envisageons le phénomène de la plainte à partir de l'hypothèse d'une brisure du lien et du paradoxe qui pousse néanmoins le plaignant à adresser sa plainte, même s'il croit sa peine interminable. La perspective analytique sert donc à décrire la première plainte, celle que nous qualifions de mélancolique. Un deuxième type de plainte sera présenté plus loin.

Des auteurs psychanalystes, nous retenons en priorité que la plainte est une lamentation survenant de l'échec du passage du monde infantile vers la rencontre et l'altérité. Le mélancolique se plaint d'une séparation qui est essentielle à l'instauration d'une relation de mutualité. Il se désole de ne pas tenir son emprise sur l'autre, cet autre qui, selon lui, permettrait d'assurer une présence absolue, quelqu'un qui est tout à lui. Au lieu d'accueillir les malentendus et les absences inévitables des autres comme des occasions de poursuivre le dialogue, le mélancolique devient déprimé et se révolte contre ces situations qui lui sont intolérables. La distance que le plaignant sent entre lui et les autres n'est pas source de curiosité ou émerveillement puisqu'il est constamment ramené à l'expérience d'une séparation trop douloureuse. Son deuil inachevé provoque une hypersensibilité aux départs et aux différences qui paraissent l'éloigner des gens. Il développe ainsi une façon de parler de sa douleur qui le fait souffrir davantage : il souffre de penser que sa plainte ne sera pas entendue. Il a l'impression de parler dans le vide, sans pouvoir toucher l'autre. Sa plainte demande ce

qu'elle croit ne jamais recevoir et le rend inapte à forger de nouveaux liens. Le sujet a perdu la capacité d'aimer, comme le souligne Freud, et c'est dans les circonstances de cet éloignement des autres que continue sa plainte.

Cette position s'appuie en grande partie sur ce que Freud dit à propos du deuil et de la perte. Rappelons, par ailleurs, que la plainte ne résulte pas que des situations de deuil ou de séparations. Par contre, elle est toujours une lamentation au sujet de ce qui a manqué ou de ce qui est manquant : une oreille attentive, un amoureux ou une opportunité qui paraît hors d'atteinte. Autrement dit, ce n'est pas nécessairement le fait d'avoir perdu quelqu'un qui engendre la plainte, mais l'impression persistante de manquer d'une chose essentielle, pourtant trop vague pour être identifiée clairement. Cela revient à nommer la détresse qu'explique Freud : celle d'un sujet qui sait «*qui* il a perdu mais non *ce* qu'il a perdu en cette personne.<sup>161</sup>» Le plaignant souffre d'un vide qu'il n'arrive pas à nommer, et qui le fait d'autant plus souffrir parce qu'il n'est pas vraiment associé au manque de quelque chose de précis. Comment remédier à un mal-être si flou?

Il n'en demeure pas moins que la situation de deuil constitue un exemple intéressant en ce qui concerne le vécu des plaintes. En l'occurrence, bien que le thème du deuil ne soit pas le motif central de notre travail, il est un facteur important à considérer en lien avec la plainte, surtout en regard du mythe d'Orphée et d'Eurydice<sup>162</sup>.

En somme, les deux sections précédentes décrivent une plainte dite mélancolique en continuité avec la position psychanalytique. Freud, Jacobi et Hassoun tracent un portrait clinique des attitudes du plaignant, de ses craintes, de sa façon de tenir à la plainte et de lui donner toute la place dans la situation psychothérapique. Jacobi estime qu'elle engendre la possibilité de s'ouvrir à l'autre en tant que discours symbolique et orienté sur le sens de la souffrance, malgré l'intolérance à la distance et la crainte de l'abandon. Le point de vue de Roustang acquiesce plutôt à la vision qui veut que la plainte soit un empêchement, un mode déficient. Par contraste, la perspective présentée dans cette dernière partie aiguille notre

<sup>161</sup> Freud, p. 151.

<sup>162</sup> Orphée vit la perte de son épouse, la dryade Eurydice. L'histoire du couple est racontée dans les *Métamorphoses* du poète latin, Ovide. Voir aussi art. 4.1.2.

compréhension d'un phénomène de la plainte qui se distingue de l'attitude mélancolique et qui s'écarte de toutes les positions que nous avons vues jusqu'ici. Il y a donc effectivement un deuxième type de plainte.

### 2.3 DANIELE COHN : UNE AUTRE PLAINTÉ

Cohn invite à penser la plainte selon un point de vue qui contraste avec les approches que nous venons de voir. La plainte qu'elle décrit n'est pas revendicatrice, répétitive ou lourde, elle ne handicape pas les relations et n'assujettit pas la personne à un discours stérile. L'auteure perçoit au contraire une plainte qui est une expression de la peine dans la beauté.

Son essai, «La lyre d'Orphée», parle de la plainte par le biais de deux auteurs : Johann Wolfgang von Goethe<sup>163</sup> et de Rainer Maria Rilke. Elle s'appuie entre autres sur les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée* de Rilke<sup>164</sup>. Nous sommes particulièrement interpellés par son interprétation des poésies de Rilke car celles-ci traitent d'un des mythes de notre étude, en l'occurrence le mythe d'Orphée. La lyre d'Orphée est pour Cohn une métaphore des plaintives élégies qui apaisent l'âme. Un chant orphique est un chant plaintif qui sait néanmoins être beau et parlant. Il s'agit d'une plainte qui ne succombe pas à la mélancolie car elle n'adhère pas au *Anklage* de Freud, c'est-à-dire qu'elle n'est pas accusatrice. Selon cette auteure, c'est même une plainte qui apprend à repousser la souffrance. «Il lui faut apprendre – selon la formulation rilkéenne – à faire taire l'accusation dans la plainte<sup>165</sup>».

En vérité, sa réflexion sur la plainte prend forme à partir d'une réflexion sur la musique. Elle conclut que c'est la vocation du musicien et du poète d'alléger le tourment. Si elle crie, la

<sup>163</sup> Cohn se réfère à plusieurs des œuvres de Goethe, dont *Torquato Tasso* (1789), *l'Iphigénie en Tauride* et *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Elle fait, entre autres, une analyse du sort de Mignon, le personnage de la série de livres les *Années d'apprentissage*.

<sup>164</sup> Les comparaisons entre l'analyse de Cohn et la nôtre seront plus signifiantes lorsque le lecteur aura eu l'occasion de lire ou de relire le mythe d'Orphée, dont la présentation se trouve au chapitre quatre de cette thèse.

<sup>165</sup> Danièle Cohn, «La lyre d'Orphée», *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, Éditions Gallimard, no 47 (printemps) 1993, p. 132.

plainte ne permet pas de comprendre. Pour qu'advienne un sens, «le cri [...] doit trouver le rythme d'une mélodie.<sup>166</sup>» Malheureusement, Cohn ne nous informe pas sur le sens clinique du parallèle qu'elle établit entre la plainte et la musique et sa proposition laisse des questions en suspens. Nous aimerions savoir par quel chemin un cri trouve le rythme d'une mélodie et entendre parler de ce que serait une «mélodie» dans le contexte d'un discours de souffrance. Au fond, il ne nous suffit pas d'affirmer que la musique d'Orphée a le pouvoir d'alléger la peine ou qu'elle constitue une façon différente de se plaindre. Nous souhaitons attacher cette idée à une compréhension clinique de la plainte. Le plaintif qui parle de sa souffrance a-t-il réellement quelque chose en commun avec les musiciens qui jouent comme Orphée? Et si c'est le cas, quelles sont ces similitudes?

Dans cette thèse, nous explorons ces questions en nous appuyant sur une réflexion de Vladimir Jankélévitch sur la musique. Jankélévitch ne traite pas de la plainte, néanmoins il discute du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes de manière à nous faire croire qu'il pourrait y avoir un pont entre l'expérience de la musique et l'expérience de la plainte. Sa contribution à notre travail est détaillée au prochain chapitre.

En conclusion, nous avons recueilli les perspectives de Roustang, de Jacobi, de Hassoun, de Freud et, finalement, de Cohn. L'élément central qui ressort de celles-ci est une distinction entre deux plaintes. La première est définie comme une plainte mélancolique et la deuxième, la plainte poétique, se fait voir par l'étude de Cohn. Le prochain chapitre qualifie davantage la différence que nous faisons entre les deux phénomènes de plainte. Nous expliquons aussi comment la contribution de Jankélévitch s'intègre à la thèse et la place qu'occupe la musique dans la discussion sur la plainte.

---

<sup>166</sup> Cohn, p. 139.

## CHAPITRE III

### VISÉE DE L'ÉTUDE : LES PREMIERS LIENS INTERPRÉTATIFS

Dans le chapitre précédent, qui introduisait les conceptions cliniques et théoriques sur la plainte, nous avons souligné deux types de plaintes. L'une d'elles, faite de reproches et de ressassements, est associée à une difficulté à créer des liens de réciprocité et d'amour. C'est une manière de parler de la souffrance qui engendre la souffrance, étant donné que le sujet a l'impression de se buter toujours à l'incompréhension de l'autre ou à son retrait. Ce point de vue est soutenu à la fois par Roustang, Jacobi et Hassoun. La deuxième plainte que nous avons identifiée sait parler de la souffrance sans mélancolie, c'est-à-dire sans blâmer les autres et sans maintenir un monologue sans fin. Il s'agit de la plainte poétique dont Cohn nous a offert un premier aperçu.

Avant d'amorcer les chapitres quatre, cinq et six qui traitent des mythes, nous allons présenter le cheminement qui sous-tend l'étude du phénomène de la plainte. Nous rendons compte de la démarche parcourue afin d'énoncer la question de recherche, d'identifier les deux phénomènes de plainte et de spécifier davantage ce qui sera retenu lors de l'interprétation du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes.

Nous présentons le chapitre en trois parties. La première précise la question de recherche en distinguant deux phénomènes de plainte. La deuxième partie souligne la contribution de Vladimir Jankélévitch à l'étude de la plainte, cet auteur ayant influencé le choix des mythes et enrichi notre analyse en nous orientant vers des exemples tirés de la musique. Quant à elle, la troisième partie repositionne notre travail en tant qu'étude herméneutique et fait le pont avec la démarche décrite au premier chapitre de la thèse.

#### 3.1 LE DOUBLE PHÉNOMÈNE DE LA PLAINTÉ

La démarche nous suggère qu'il existe deux plaintes, c'est-à-dire deux discours sur la souffrance qui se distinguent l'un de l'autre par la manière dont le plaignant prend la parole pour dire qu'il souffre. Plus spécifiquement, a-t-il confiance de parler à une personne compatissante et empathique, ou se lamente-t-il sans espoir de reconnaissance? Profite-t-il de

sa plainte pour partager son vécu et se sentir moins seul ou ses jérémiades ont-elles pour effet de l'isoler davantage?

### 3.1.1 La plainte comme dialectique échouée

Nos premières investigations ont mis à jour la plainte mélancolique. Freud, Jacobi, Hassoun, Roustang et Mas del Aire ont contribué à structurer notre pensée en ce qui la concerne. En résumé, ils nous ont permis de concevoir la plainte, avec Freud, comme une *perte de la capacité d'aimer*. Traduit en des termes herméneutiques, la perte de la capacité d'aimer est selon nous synonyme d'un échec de la dialectique question-réponse de Gadamer. C'est une rupture dans le dialogue qui se généralise à toutes les relations. Autrement dit, le sujet se comporte comme s'il avait perdu la possibilité d'échanger avec l'entourage. Le handicap du mélancolique est maintenant relationnel et langagier. Dans cette optique, «ne plus être capable d'aimer» c'est se plaindre en ne s'adressant pas à un interlocuteur susceptible d'échanger avec nous. Le plaignant s'est coupé du monde et réfugié dans un discours où il n'a pas accès au réconfort car il n'a pas accès à autrui. À la longue, ce qui le fait souffrir n'est pas seulement la perte en tant que telle – le décès d'un être cher ou la rupture amoureuse – mais ce qui en résulte chez le sujet, c'est-à-dire une difficulté à reconstruire un nouveau lien, nourri par l'impression que la personne perdue est irremplaçable.

Il faut préciser que la démarche herméneutique que nous entreprenons ne cherche pas à dire pourquoi la plainte agit de telle manière ou de telle autre. Autrement dit, les mythes n'offrent pas d'explication, comme le fait la psychanalyse. Ils n'indiquent pas le pourquoi, ils montrent plutôt le comment. Dans ce dessein, nous mettons en veilleuse les explications intrapsychiques de la mélancolie pour nous pencher sur ses dynamiques relationnelles, soit là où elles achoppent. Or, ce qui est retenu des écrits psychanalytiques est moins le détail des dynamiques internes qu'une compréhension de la plainte comme dialectique échouée.

Roustang nous permet de comprendre les difficultés du plaignant en proposant une image de la rencontre amoureuse «parfaite», comme il dit lui-même. Il part d'une métaphore pour

présenter un dialogue d'amour exemplaire de la rencontre, métaphore que nous utilisons ici pour montrer l'attitude que le mélancolique est incapable d'incarner. Le paragraphe qui suit souligne, de surcroît, à quel point les exemples tirés de la musique réussissent à bien définir notre propos.

Vous connaissez sans doute les sonates de Beethoven pour piano et violon, interprétées par Clara Haskil et Arthur Grumiaux. Je ne sais s'il existe plus parfait dialogue d'amour. Chacun prend sa place en soulignant la place de l'autre, chacun est un creux pour que l'autre vienne s'y étendre, il épouse les formes de l'autre et ne tient et n'élève la voix que parce que l'autre, loin de se cacher dans le convexe qui le définit, devient le concave de l'autre. Ils se suivent, ils s'approchent, ils se caressent, ils se soutiennent. Le piano s'entend encore que le violon a repris et le premier n'a d'autre soin en jouant que de faire déjà entendre le second. Jamais ils ne se séparent, le dire de l'un n'est que préparation au dire de l'autre, à sa mise en valeur, à sa meilleure présence, à sa plus grande beauté. L'un et l'autre sont tellement singuliers, à la pointe du meilleur d'eux-mêmes, que la singularité de l'autre n'a que s'y lover. Chacun dispose de l'autre, parce qu'il se dispose à l'autre. Écoutez les mêmes sonates interprétées par Casadesu et Francescatti. Deux virtuoses incontestables. Tout est parfait, mais l'essentiel fait défaut, comme si chacun semblait jouer pour lui-même. Si on ignorait l'autre version, celle de l'amour, celle de la voix que ne retient pas, qui donne parce qu'elle est à sa plénitude, entièrement du corps entier par l'âme qui anime, on penserait que Narcisse a raison.<sup>167</sup>

Même si nous ne connaissons pas la pièce ou les interprètes, Roustang nous donne une idée claire de ce qu'il veut démontrer. Nous comprenons qu'il discute de l'écoute attentive entre deux musiciens, de leur sensibilité l'un pour l'autre et du soutien qu'ils s'offrent pour que rien ne soit perdu de leur effort conjoint. Chacune de ces qualités manque au mélancolique. Ce dernier n'est ni attentif ni sensible à l'autre. En vérité, il n'écoute pas puisque toute son attention est occupée à sa propre partition. Le mélancolique peut converser et répliquer à des commentaires, et pourtant nous avons l'impression qu'il parle pour lui seul, comme ce musicien qui semble «jouer pour lui-même».<sup>168</sup> Avec le mélancolique, nous ne sommes pas conviés à un dialogue où chacun prend sa place, mais à un monologue qui veut être écouté sans avoir à fournir le même effort.

<sup>167</sup> Roustang, *La fin de la plainte*, p. 25.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 25.

### 3.1.2 L'autre plainte

La majorité des recherches circonscrivent la plainte à une souffrance mélancolique qui se traduit par un discours mélancolique. Aux dires de Jacobi, tous les discours de souffrance sont des plaintes mélancoliques. Freud définit un état non pathologique de deuil, appelé le deuil normal, sans expliciter l'existence d'un discours ayant une teneur différente selon la nature du deuil. Pour Freud, la plainte est apparente dans les dires du mélancolique qui n'accomplit pas son deuil. Chez Roustang et Hassoun, la plainte constitue toujours une sorte de pathologie de la parole de souffrance. La plainte du mélancolique ne sert qu'à perpétuer la douleur et à ne pas trouver d'issue à son mal-être. Cohn soutient aussi que «le risque de la plainte tient à l'amertume qu'elle exhale, à la répétition, harcelée, de la souffrance et du tourment qui abîme la détresse du plaignant.<sup>169</sup>» Il est toutefois possible selon elle d'éviter cet écueil et que la plainte devienne une élégie comparable à une poésie ou un chant mélodieux. Cohn introduit une autre façon de concevoir la plainte qui se retrouve peu ou pas chez les autres auteurs qui ont fait l'objet de nos recherches. Son article, *La lyre d'Orphée*, nous fait croire que la dialectique n'échoue pas dans toutes les plaintes et que celles-ci trouvent parfois un moyen alternatif de se dire qui n'exclut pas l'autre.

Il est probable qu'une approche non pathologisante de la plainte ait été négligée étant donné que les chercheurs privilégient habituellement l'étude de la pathologie, et non pas parce que la question ne s'est pas posée. À l'évidence, tous les deuils ne mènent pas à un état mélancolique et toutes les souffrances n'engendrent pas les plaintes infructueuses qui caractérisent cet état. Toutefois, malgré l'évidence, nous constatons que cette expérience de plainte demande à être spécifiée. Est-ce, d'abord, toujours une plainte? L'expérience est-elle plaintive si elle n'a pas les traits qu'on lui attribue ordinairement, à savoir le discours répétitif, la lourdeur, l'avidité, la complaisance, le manque d'écoute ou l'attitude pessimiste en ce qui a trait au mieux-être? À notre sens, oui, cela reste une plainte puisqu'il s'agit toujours d'une manière de parler de la souffrance. N'est-ce pas possible d'imaginer une personne qui partage ses douleurs par un discours plaintif et touchant? N'est-ce pas ce que fait Orphée? Cohn qualifie elle aussi la plainte d'Orphée *comme une plainte*, néanmoins son

---

<sup>169</sup> Cohn, p. 129.



essai nous laisse devant plusieurs questions. Elle n'indique pas, par exemple, ce qui distingue l'attitude du héros d'une attitude mélancolique. Qu'y a-t-il de différent dans sa manière de parler? A-t-il des attentes différentes? S'adresse-t-il à autrui différemment? Nous posons ces questions au mythe afin de mieux décrire ce qu'est le vécu de cette autre plainte.

En conséquence, nous désignons deux phénomènes de plainte : une plainte dite *mélancolique* et une plainte *poétique*, appelée aussi *complainte*. Le nom du premier phénomène découle de nos lectures en psychanalyse sur le lien entre la plainte et la mélancolie. Quant au deuxième phénomène, il tient ses noms de notre analyse du mythe d'Orphée.

### 3.1.3 La plainte poétique ou la complainte

Orphée inspire l'appellation de notre deuxième phénomène, ce choix n'étant pas étranger au questionnement qu'a suscité Cohn lorsqu'elle a parlé de la plainte de la lyre d'Orphée. Selon cette auteure, la plainte est intimement liée à la poésie et à la musique. Elle écrit qu'«une plainte qui devient musique<sup>170</sup>» «évite le piège tentateur de la mélancolie<sup>171</sup>». Suivant cette idée et en nous appuyant sur notre propre compréhension des mythes, deux termes se dessinent : la *plainte poétique* et la *complainte*, ceux-ci étant employés comme synonymes dans la thèse. Ils explorent, par contre, différentes facettes du phénomène et deux facettes du héros mythologique, c'est-à-dire : sa qualité de poète et de sa vocation de musicien.

La lyre d'Orphée est un don offert par Apollon, le dieu de la Beauté, de la Lumière et des Arts. Elle représente à la fois son talent pour la musique et son don pour la poésie, car, en plus d'être un instrument, une lyre est un symbole d'expression poétique. Les mythes parlent autant de la beauté de ses vers que de la beauté de sa musique. «On attribue à Orphée un certain nombre d'hymnes et de poésies [...]. Il fut, dit-on, l'inventeur du vers

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 139.

hexamètre<sup>172</sup>,<sup>173</sup> » Il est, en outre, un artiste accompli dans les deux arts, ce qui nous conduit à interpréter le mythe en fonction de chacun de ses talents.

Une des caractéristiques significatives de la complainte nous est indiquée par l'étymologie. La préposition latine *cum* signifie *avec* en français, en l'occurrence, une complainte (complainte) est littéralement une plainte dite en présence de quelqu'un ou avec quelqu'un. D'après la racine du mot, la complainte musicale partage un vécu douloureux à travers une élégie touchante et compréhensive. C'est une plainte mise en musique destinée à être chantée pour un auditoire. Cela la définit comme une dialectique parce qu'il y a un authentique souci de part et d'autre – on chante une complainte car on souhaite que l'autre la comprenne, comme on écoute une complainte en se laissant toucher par elle. À ce moment-là, l'interprète souhaite traduire une idée, une impression, une émotion ou une expérience. Un phénomène similaire se produit parfois dans la plainte. Il y a des gens qui disent des complaintes comme on peut en chanter, c'est-à-dire avec le désir de s'adresser à leur interlocuteur. Ils parlent de leur douleur non pas pour qu'on les écoute sans rien dire, mais pour engager une conversation. Au lieu de se lamenter sans fin et de s'isoler dans la solitude, ils se plaignent devant quelqu'un en espérant que cette personne les accompagne et qu'un sens émerge de l'expérience souffrante<sup>174</sup>. En vérité, c'est peut-être eux qui auront trouvé le meilleur remède à leur mal-être, à savoir, une personne qui les comprend.

Puisqu'une complainte est un chant lyrique dont le ton est plaintif et le thème tragique, nous estimons qu'elle est l'expression musicale d'un discours de souffrance. Nous désignons la plainte orphique comme une complainte selon la définition étymologique.

À titre de poète, Orphée connaît aussi les finesses de la langue et du rythme qui portent plus sûrement son message. Il ne tente pas de persuader, mais de trouver les mots et les sons qui vont le mieux atteindre l'auditeur et susciter sa compréhension. La description des mythes

<sup>172</sup> Un vers hexamètre est un vers qui a six pieds ou six mesures.

<sup>173</sup> Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Pocket, 1994, p. 336.

<sup>174</sup> Pour Gadamer il n'est jamais question qu'une rencontre ou que le dialogue soit l'occasion de la «construction» d'un sens. La compréhension ne vient pas d'une volonté de «faire» du sens à deux, mais demeure un *événement* sur lequel les interlocuteurs ont finalement peu d'emprise.

révélera que les Sirènes sont celles qui maîtrisent l'art de la persuasion alors qu'Orphée vise à communiquer un sentiment sincère en invitant à la contemplation et à l'introspection. Il souhaite être compris, l'art de la poésie étant l'art du mot évocateur. On dit qu'un poème est beau s'il trouve les mots qui nous manquent pour parler de notre vie. Le métier de poète consiste en fait à développer une sensibilité accrue aux mots et à leur signification. Avoir un talent pour la poésie c'est savoir dire des choses qui sont vraies autant pour soi que pour l'autre. Par conséquent, si Orphée a ce talent, il sait faire ce que le mélancolique ne sait pas, à savoir parler d'une souffrance personnellement ressentie dans des mots compréhensibles. Quand seul le poète comprend sa composition, celle-ci est ratée. Orphée a un grand souci du mot juste et sait avec justesse toucher le plus rébarbatif des auditeurs.

Le sculpteur Auguste Rodin affirme que les «artistes et les penseurs sont comme des lyres infiniment délicates et sonores<sup>175</sup>». Nous ne savons pas si la comparaison avec Orphée est intentionnelle de la part de Rodin, néanmoins il dit la finesse avec laquelle l'art rend compte du monde et des phénomènes humains. Nous parlons des œuvres d'art en général car cet effet n'est pas réservé à la poésie. Comme l'écrit Grondin, «il n'est pas nécessaire que l'art soit toujours poétique au sens linguistique du terme.<sup>176</sup>» La musique, par exemple, n'a pas besoin de mots pour qu'un auditoire y soit réceptif. La poésie est encore dans le geste du danseur, dans la toile ou la sculpture, comme en témoignent avec splendeur les sculptures de Rodin lui-même. La poésie des plaintes est selon nous attribuable à leur pouvoir évocateur et à leur justesse, comme si elles étaient des poèmes qui rendent compte de la vie humaine. S'il n'est pas à proprement parler écrivain, le sujet expose «poétiquement» sa douleur du moment qu'il est investi de la quête minutieuse du choix des mots et attentif à l'impact de ses paroles sur autrui. À la différence des lamentations incompréhensibles du mélancolique, il s'ajuste et corrige ses dires afin que sa plainte soit cohérente et accessible.

En somme, notre question de recherche porte sur la signification de la plainte, laquelle est double. En nous demandant *ce qu'est l'expérience de la plainte*, nous avons vu poindre deux phénomènes. Pour tendre vers une compréhension de ces phénomènes, nous interrogeons le

---

<sup>175</sup> Rodin, p. 192.

<sup>176</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 67.

mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes qui illustrent bien la plainte poétique et la plainte mélancolique. Or, afin de faire ressortir leur singularité respective, l'analyse des deux phénomènes est effectuée en deux chapitres, soit les chapitres cinq et six. Naturellement, nous précédonc l'analyse par une présentation des histoires mythiques dans le chapitre quatre. Nous incorporons la pensée d'un autre auteur pour étudier nos deux phénomènes. Il s'agit de la réflexion de Jankélévitch sur la musique. Le thème de la musique s'est imposé au fur et à mesure qu'avançaient nos recherches jusqu'à occuper une place importante. En occurrence, notre thèse sur la plainte s'oriente en fonction de deux axes principaux : l'interprétation des mythes et des parallèles avec la musique. En d'autres termes, l'analyse des récits et les exemples en musique servent à décrire les deux phénomènes de la plainte. Au premier chapitre de la thèse, nous explicitions le rôle des mythes dans le cadre d'une analyse herméneutique. Nous voyons maintenant de quelle manière la musique peut être utilisée dans une recherche sur la plainte.

### 3.2 COMPRENDRE LA PLAINTÉ PAR LA MUSIQUE

«La plainte, si on l'entend comme chant, est la musique de la poésie.<sup>177</sup>»

Plus d'une recherche sur la plainte et sur la mélancolie emploie la musique pour appuyer ce qu'elle avance. Cette position est notable chez Roustang, qui propose des métaphores sur la musique. Le Dem écrit un article, «Le chant de la plainte», où il envisage Gustav Mahler comme «le musicien de la plainte.<sup>178</sup>» En vérité, nous repérons au moins un commentaire ou une citation sur la musique chez la plupart des auteurs, si ce ne n'est pas une référence directe à Orphée, comme dans le cas de Cohn. Étant donné la quantité de ces références à la musique, il serait difficile d'aborder la plainte en omettant de parler de la musique. Or, pourquoi en est-il ainsi?

---

<sup>177</sup> Cohn, p. 139.

<sup>178</sup> Le Dem. p. 25.

Une partie de la réponse nous vient de Cohn qui ancre sa réflexion sur la plainte en la figure d'Orphée, le musicien de l'Antiquité. Ses interprétations de Rilke l'amènent à dire que la souffrance peut être transformée et que la lyre d'Orphée est l'emblème de cette «plainte qui devient musique<sup>179</sup>». L'apport de Cohn est important selon nous puisque c'est en pensant la plainte à travers la musique que la complexité du phénomène se laisse entrevoir, c'est-à-dire qu'il nous apparaît double. En occurrence, la musique nous aide à comprendre les plaintes qui échappent à la mélancolie. Mais qu'en est-il de la plainte mélancolique? Se comprend-elle aussi par le biais de la musique?

Cette fois, la réponse vient d'un auteur qui n'est ni psychologue ni psychanalyste, mais philosophe. C'est à Jankélévitch que nous devons ces rapprochements entre la musique, le mythe d'Orphée, le mythe des Sirènes et la plainte. Il présente sa pensée sur la musique à partir d'Orphée et à partir des Sirènes dans le premier chapitre de *La musique et l'ineffable*. Pourtant, Jankélévitch n'aborde pas le thème de la plainte. Il parle du pouvoir de la musique d'Orphée et de la puissance incontestable des chants de Sirènes, cependant, pas un mot sur la plainte. Bien qu'il n'élabore pas sur le thème central de notre étude, il expose une vision sur le charme d'Orphée et sur l'envoûtement de la musique des Sirènes qui nous paraît pertinente à l'égard de notre étude sur la psychologie des plaintes. En fait, ce qu'il dit de *l'expérience de la musique* coïncide avec ce que nous cherchons à dire sur *l'expérience de la plainte*.

Autrement dit, sa description de l'écoute d'une musique orphique nous donne à penser la plainte poétique, à comment un sujet vit cette plainte et la fait vivre aux auditeurs. Écouter un chant de Sirène entraîne l'auditeur vers une expérience différente qui, elle, aide à comprendre la plainte mélancolique. Nous établissons donc un lien étroit entre la position philosophique sur la musique et nos considérations psychologiques sur le vécu des plaintes. En fait, Jankélévitch influence notre démarche de trois manières. Nous poursuivons en psychologie ce qu'il dit en musique à propos du parallèle entre Orphée et les Sirènes, nous comprenons l'exigence de faire une place à la musique dans la thèse et c'est à partir de son livre qu'est approfondie la réflexion entamée avec Cohn sur la plainte orphique.

---

<sup>179</sup> Cohn, p. 126.

Ce n'est pas un hasard si Orphée et les Sirènes sont le point de départ d'une méditation sur la musique. Ils sont, avec les Muses, les musiciens de la mythologie classique. Le mythe des Sirènes parle de ces voix enchanteresses qui attirent les navires sur les écueils, tandis que le mythe d'Orphée décrit l'effet charmant de sa lyre. En l'occurrence, les premières pages du livre de Jankélévitch comparent le charme d'Orphée à l'attrait mortel des Sirènes. L'auteur intitule cette section «Orphée ou les Sirènes?». Il invite à considérer les personnages mythiques comme les représentants de deux types de musiques, chacune étant tributaire d'une expérience musicale distincte.

Jankélévitch introduit son ouvrage en discutant de la présumée puissance envoûtante de la musique. Il écrit : «ce pouvoir que les poèmes possèdent parfois indirectement, est dans le cas de la musique particulièrement immédiat, drastique et indiscret<sup>180</sup>». Selon lui, certaines musiques prennent insidieusement possession de l'auditeur et sont comparables à des chants de Sirène, c'est-à-dire, qu'elles ont le même pouvoir séducteur et frauduleux. Les Sirènes sont présentées dans l'*Odyssée* d'Homère comme des femmes-oiseaux féroces guettant les navires afin de séduire les passagers et dévier leur route jusqu'à ce que les vaisseaux se fracassent sur les rochers. «Elles charment tous les mortels qui les approchent. [...] Et] le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent... Passe sans t'arrêter!<sup>181</sup>» C'est lors de cet épisode que la magicienne Circé conseille à Ulysse de boucher les oreilles de ses compagnons avec de la cire. Il se fait lui-même attacher au mât du bateau pour échapper aux meurtrières Sirènes.

À partir de cette idée et en ce qui concerne la musique, Jankélévitch propose une distinction fondamentale entre deux musiques. Il veut faire une distinction entre ce qu'il appelle la tentation suspecte, incarnée par les Sirènes, d'une musique qui apaise, civilise et humanise. De son point de vue, c'est le héros Orphée que nous entendons dans cette deuxième musique.

Les Sirènes marines, ennemies des Muses, n'ont d'autre but que de dévier, dérouter, retarder l'odyssée d'Ulysse. [...] En fait les musiciens qui laissent chanter les [...]

<sup>180</sup> Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 7.

<sup>181</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. du grec par Victor Bérard, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 112.

sirènes du néant, Debussy par exemple, [...] font plutôt entendre la voix d'Orphée : car la vraie musique humanise et civilise. La musique n'est pas seulement une ruse captivante et captieuse pour subjuguier sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit<sup>182</sup>.

Jankélévitch poursuit en soulignant le caractère charmant de la musique orphique.

*Cave carmen!* prenez garde au charme... Mais non point : refusez, en général, d'être charmés! Cela implique qu'on peut distinguer entre incantation et enchantement : il y a une musique abusive qui, comme la rhétorique, est simple charlatanerie et flatte l'auditeur pour l'asservir [...] mais il y a aussi [une musique] dont la seule vocation est [...] la guérison et l'apaisement et l'exaltation de notre être.<sup>183</sup>

L'incantation abusive, dont il associe la fonction aux Sirènes, s'opposerait donc au pouvoir enchanteur d'Orphée. La première est répétitive, récitée comme une formule magique ou un sortilège dangereux, alors que l'enchantement orphique nous prend sans nous faire perdre notre chemin. Il est autrement attirant.

Après la lecture des mythes, nous concluons que les propos de Jankélévitch illuminent nos deux phénomènes. Selon nous, l'expérience qu'il décrit en lien avec la musique rehausse la compréhension de l'expérience de la plainte. S'il y a pour Jankélévitch deux musiques, il y a pour nous deux plaintes, et ces deux plaintes s'étudient aussi en fonction d'Orphée et des Sirènes. Nous tenterons conséquemment de différencier le charme d'Orphée de l'attrait séducteur des Sirènes. Comment la différence entre ces deux mythes et les deux musiques de Jankélévitch nous aide-t-elle à comprendre la différence entre les deux phénomènes de la plainte? Est-il possible que le chant orphique soit représentatif de la plainte qui reconforte et soulage, alors que la musique des Sirènes représente la plainte mélancolique, c'est-à-dire les discours de souffrance qui pervertissent l'échange par des reproches et des monologues qui se répètent?

En définitive, la plainte ne renvoie pas uniquement à un phénomène de la parole, mais aussi à quelque chose de musical, à commencer par les complaintes que profère le sujet. Dans ces

---

<sup>182</sup> Jankélévitch, p. 9-10.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 12.

cas, elle est comparable à un chant que l'on offre pour dire sa peine en touchant les gens et en sollicitant leur écoute. À vrai dire, les mythes font déjà le parallèle : lorsque Orphée se plaint de la disparition de sa femme, il le fait en chantant une musique. La plainte a aussi sa manière d'écouter, de s'entendre ou de ne pas «s'entendre» avec autrui. L'analyse des mythes montre que le plaintif n'écoute pas toujours avec la même attention et qu'il entend ce que disent ses interlocuteurs en fonction du type de plainte qu'il adopte.

### 3.2.1 Orphée et les deux plaintes

Jankélévitch nous incite à opposer les figures mythiques dans notre analyse, comme cela a souvent été le cas. En fait, les Sirènes sont généralement vues comme des séductrices dangereuses alors qu'Orphée est le poète charmant qui entraîne les animaux à sa suite.

Notre lecture du mythe confirme que les Sirènes sont des illustrations intéressantes de la plainte mélancolique. Nous associons la mélancolie à leur caractère rude et revendicateur, à la force vengeresse de leur chant, à leur refus de se séparer, au retournement contre elles d'une colère auparavant portée sur autrui (leur suicide, par exemple), à leur retrait et à leur manière de repousser l'amour. Sans apparaître tristes, elles représentent le pendant agressif des plaintes qui exigent une écoute impeccable et qui se révoltent si elles jugent ne pas avoir été suffisamment reconnues ou considérées. Telle une Sirène, une lamentation mélancolique veut retenir ceux qu'elle convoite.

Il faut mentionner à quel point Orphée incarne bien la plainte non mélancolique. Il est d'abord musicien et poète, ce qui lui confère le talent de composer des complaintes, c'est-à-dire des musiques qui soulagent les auditeurs. Ensuite, il sait parler de sa douleur en réunissant les gens autour de lui. Au lieu de l'isoler, son discours plaintif attire à lui la compassion et l'empathie. Enfin, son deuil nous permet d'interroger comment il vit la séparation avec Eurydice et quel type de plainte en résulte.



Au premier abord, la complainte est illustrée par le musicien Orphée et la mélancolie est vue à travers le mythe des Sirènes. Autrement dit, ce qui sépare le chant des Sirènes de la musique orphique serait aussi ce qui différencie la plainte mélancolique d'une plainte sans mélancolie. Cohn donnerait possiblement son assentiment à une telle dichotomie étant donné qu'elle attribue à Orphée le don d'un chant qui «évite le piège tentateur de la mélancolie<sup>184</sup>» et qui apprivoise le deuil.

Nous suivons Cohn quant à l'interprétation d'une partie du mythe d'Orphée. En effet, au début de son deuil, Orphée semble avoir échappé au tourment mélancolique. Il offre ses complaintes et charme tous ceux qui l'écoutent, ne manifestant pas les indices d'une plainte accusatrice. Par contre, certains extraits des *Métamorphoses* nous obligent à faire une interprétation plus nuancée de la plainte d'Orphée. Le poème d'Ovide montre que le héros devient un homme renfermé dans sa peine. Après un temps, il se met à repousser les autres femmes qui voudraient lui donner leur amour et adopte un deuil permanent, intransigeant qui répond aux critères d'un deuil mélancolique. Notre lecture du mythe dévoile donc une figure complexe qui personnifie les deux plaintes.

En conséquence, l'interprétation doit aborder la plainte d'Orphée en deux temps. Sa plainte poétique est décrite au chapitre cinq, alors que sa plainte mélancolique est interprétée dans la première partie du sixième chapitre, avant l'analyse des Sirènes.

### 3.3 POUR UNE ÉTUDE HERMÉNEUTIQUE DE LA PLAINTÉ

Pour Gadamer, une étape essentielle à la compréhension est l'application au vécu propre, ce qui veut dire que nous comprenons en appliquant nos apprentissages à ce que nous savons déjà<sup>185</sup>. C'est la familiarité que convoque un texte qui permet d'en ressortir le sens. Ainsi, nous abordons la plainte par le biais du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes en croyant

---

<sup>184</sup> Cohn, p. 139.

<sup>185</sup> Voir art. 1.2.3

que ces récits recèlent quelques mots justes en lien avec notre thème. Ces récits ont selon nous la qualité d'évoquer diverses expériences de plainte. Elles rappellent le vécu de clients qui ont consulté nos bureaux, d'épisodes de vie où la plainte est intervenue, ou encore, des musiques plaintives qui nous ont spécialement touchées. Le pouvoir évocateur d'une œuvre d'art est aussi probant en musique qu'en littérature. Autant que le récit, les pièces musicales ont l'habileté de préciser pour nous les choses.

À ce titre, Jankélévitch «fait voir [...] que la musique fait entrevoir<sup>186</sup>», comme l'écrit Lucien Jerphagnon. Et grâce à lui nous entrevoyons une manière de penser la plainte. Mais nous utilisons aussi des exemples en musique afin d'éveiller les réminiscences musicales de notre lecteur. Cette investigation, qui se veut compréhensive et parlante, croit qu'une bonne voie vers la communication d'une pensée est l'association aux souvenirs des œuvres que nous avons rencontrées. Le lecteur est donc invité à appliquer ce qu'il lit à sa vie, tel que le suggère Gadamer.

Le processus herméneutique commande aussi un retour vers ce que nous connaissons, car ce que nous voyons est toujours à la fois trouvaille et perte et donc toujours à redire et à recommencer. L'herméneutique donne à voir ce qui est là devant nos yeux, avec une certaine nouveauté. C'est ainsi que Gadamer définit sa démarche comme une conversation continue et dynamique. Pour lui, le récit permet surtout d'assurer que les questions restent ouvertes à la discussion.

«To open a conversation with a text means to understand the question to which the text is an answer as an open question. If it is an open and not a closed question, then the answer the text gives is not definitive. Even its answer raises a question, one that is still open to discussion.<sup>187</sup>»

La discussion que nous poursuivons sur la plainte est en continuité avec les points de vue de Roustang, Jacobi, Hassoun, Freud et Cohn. Nous croyons que les partenaires avec qui nous avons choisi de dialoguer donnent accès à des images parlantes aidant à percevoir la plainte – et les clients plaintifs – autrement et avec plus de clarté.

<sup>186</sup> Lucien Jerphagnon, *Vladimir Jankélévitch ou de l'Effectivité*, Paris, Éditions Seghers, 1969, p. 15.

<sup>187</sup> Weinsheimer, p. 210.

En somme, l'originalité de notre propos se situe sur trois plans. D'abord, nous décrivons la plainte comme un phénomène double et pas uniquement comme une manifestation de la mélancolie, comme cela a souvent été le cas. Le fait de comparer deux types de discours de souffrance est en soi une particularité, car même Cohn ne fait pas une distinction claire entre la plainte que définit habituellement la psychanalyse et le point de vue qu'elle amène. Ensuite, une étude herméneutique du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes n'a pas auparavant été tentée en regard de la plainte. L'essai de Cohn nous engage sur cette voie. Quoique son approche ne soit pas herméneutique, elle nous soumet des questions intéressantes qui sont reprises dans notre analyse. Par contre, à notre connaissance, la plainte n'a jamais été étudiée à partir des Sirènes. Enfin, nous faisons appel à des exemples en musique pour illustrer les phénomènes, ce qui constitue aussi une certaine nouveauté, surtout dans le cadre d'une étude en psychologie. À part des références ornementales à la musique, les seules réelles tentatives de lier la plainte à la musique se trouvent chez Roustang et chez Cohn.

En conclusion, voici la question de recherche qui reflète les deux phénomènes de plainte : *qu'est-ce que l'expérience de la plainte?* La plainte mélancolique est prioritairement étudiée à partir du mythe des Sirènes antiques alors que la plainte poétique est décrite par le biais d'Orphée. Ce dernier est aussi appelé à nous aider à comprendre la plainte mélancolique puisqu'il adopte une attitude telle à la suite du décès de sa femme. En outre, le héros permet une description de la métamorphose de la plainte poétique en plainte mélancolique. De plus, les exemples en musique bonifient les descriptions qui nous viennent des mythes.

Le travail interprétatif des chapitres cinq et six s'articule dans le cadre d'une compréhension herméneutique qui vise à comprendre ces deux plaintes. Avant de débiter l'analyse, nous présentons les histoires mythiques afin de permettre au lecteur de se familiariser avec elles. Le chapitre qui suit raconte le mythe d'Orphée et le mythe des Sirènes.

## CHAPITRE IV

### ORPHÉE ET LES SIRÈNES : UNE PRÉSENTATION DES MYTHES

De tout temps, le chant a été auréolé de merveilleux et paré de pouvoirs magiques : que l'on songe, dans notre mythologie, aux sirènes de l'*Odyssée*, dont la voix détournait irrésistiblement les marins de leur route ; ou à Orphée, dont le chant charmait toutes les créatures.<sup>188</sup>

Nous invitons maintenant le lecteur à faire la connaissance d'Orphée et des Sirènes, c'est-à-dire des personnages qui servent à illustrer les phénomènes de la plainte mélancolique et de la plainte poétique. Pour ce faire, nous faisons une revue descriptive des mythes qui parlent d'Orphée dans les *Métamorphoses* d'Ovide et dans les *Argonautiques* du poète Apollonios de Rhodes. Les Sirènes sont abordées par le biais du poème épique d'Homère qui s'intitule l'*Odyssée*, par les *Argonautiques* et des passages sélectionnés dans les *Métamorphoses*. Orphée et les Sirènes sont mentionnés dans d'autres œuvres antiques, or, puisqu'il fallait nous limiter dans le choix des textes, nous avons choisi ceux qui nous apparaissaient les plus significatifs et les plus complets.

Orphée apparaît aux premier et deuxième chants des *Argonautiques*. Apollonios<sup>189</sup> y raconte comment Orphée en vient à participer au voyage sur le navire nommé l'Argo et quel rôle lui est conféré lors de ces expéditions. Pour sa part, le Chant IV narre le passage d'Orphée et de ses compagnons aux abords de l'île des Sirènes. Le récit du voyage des Argonautes contient vraisemblablement la plus ancienne représentation d'Orphée. Les récits d'Ovide<sup>190</sup> s'en inspirent près de 300 ans plus tard, vers l'an 1 après Jésus-Christ. Le dixième livre des *Métamorphoses* raconte la descente aux Enfers d'Eurydice, la femme d'Orphée, et le onzième décrit les circonstances de la mort du héros aux mains des Bacchantes. Ovide rapporte également l'histoire de la transformation des Sirènes en femmes-oiseaux au Chant

---

<sup>188</sup> Fischer-Dieskau, Dietrich, 1998. *La légende du chant*, Paris, Flammarion, 1998, p. 5.

<sup>189</sup> Apollonios de Rhodes est un poète du 3<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. Il est reconnu avant tout pour l'épopée des *Argonautiques*. Alexandrin de naissance, il se serait retiré à Rhodes suite à un différend avec son maître, Callimaque, ou parce que la première version de son poème avait été sévèrement critiquée dans sa ville natale.

<sup>190</sup> Publius Ovidius Naso est né en l'an 43 avant Jésus-Christ. Célébré dès son jeune âge par les grands poètes de son époque, dont Virgile et Horace, Ovide s'est intéressé à des thèmes tels que l'amour (dans *L'Art d'aimer* et *Remèdes à l'amour*), la tradition (dans les *Fastes*) et le changement (dans les *Métamorphoses*). Il est mort en exil en l'an 17 ou 18 de notre ère, après avoir été banni de Rome par l'empereur Auguste. La cause exacte de son bannissement est restée mystérieuse, mais la version officielle voudrait qu'il ait été renvoyé pour l'immoralité de *L'Art d'aimer* ; Voir à ce sujet Xavier Bordes, « Vie d'Ovide », In *Remèdes à l'amour*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1993, p. 53-60.

V. Quant au périple d'Ulysse chez les Sirènes, il est décrit au Chant XII de l'*Odyssée*, la fameuse épique homérique<sup>191</sup>. Ce dernier texte date d'environ huit siècles avant Jésus-Christ, soit bien avant les poèmes sur Orphée.

Chacune de ces poésies décrit des facettes différentes des personnages mythiques à travers l'histoire de leur naissance, de leur mort et les récits de leurs métamorphoses et particularités. Ces diverses versions constituent des éléments interprétatifs complémentaires – bien que contradictoires à l'égard de certains faits. Nous retenons également plus d'une traduction des épiques y compris certaines éditions anglophones, ce qui permet encore de multiplier les avenues interprétatives afin de révéler des expériences humaines denses et complexes. Par exemple, un choix sémantique chez un traducteur peut dévoiler un aspect du récit qui n'est pas apparent chez les autres. Ainsi, les disparités entre les traductions sont une richesse et non un obstacle à la compréhension.

Le présent chapitre est divisé en quatre parties. La présentation du mythe d'Orphée est suivie par une description de la rencontre entre le chanteur et les Sirènes antiques. La troisième partie introduit la mythologie des Sirènes. La quatrième section du chapitre explore ce qui motive le choix d'une œuvre d'art pour effectuer une illustration de la plainte et, plus particulièrement, le choix de deux mythes antiques. Nous discutons de la fonction du mythe et de l'œuvre d'art dans leur capacité à mettre en lumière l'expérience plaintive en psychologie.

## 4.1 LE MYTHE D'ORPHÉE

### 4.1.1 Orphée l'artiste

Orphée est un personnage célèbre de la mythologie de l'Antiquité, dit le plus grand poète et chanteur de Thrace<sup>192</sup>. Il est aussi une figure emblématique dans l'histoire de la musique. Il tient, par exemple, le rôle principal dans le premier opéra, l'*Orfeo* de 1607 du compositeur italien Claudio Monteverdi. En plus de cet opéra, soulignons la cantate profane de Jean-Philippe Rameau ; les deux opéras (1762 et 1774) de Christoph Willibald Gluck ; *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach ; et, au cinéma, les films de Jean Cocteau, *Orphée* (1949) et *Le*

<sup>191</sup> Homère, poète épique grec, est considéré l'auteur de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*. Différentes villes se disputent son origine et rien n'est su avec certitude sur sa vie. Il est souvent décrit comme étant aveugle, toutefois il se peut que cela soit dû à une coutume qui représente ainsi les hommes qu'on dit capable de «voir l'invisible», autrement dit, qui sont inspirés par le divin.

<sup>192</sup> Voir à ce sujet Robert Graves, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967, p. 44.

*testament d'Orphée* (1959). Nous pensons aussi à la toile de Marc Chagall intitulée *Le mythe d'Orphée* et exécutée en 1977, qui montre Orphée tel que nous l'imaginons, chantant et jouant de la cithare ou de la lyre<sup>193</sup>. D'innombrables représentations picturales le montrent au côté d'Eurydice, la belle dryade qui était devenue sa femme<sup>194</sup>.

Sa qualité d'artiste l'associe aux Sirènes qui sont, elles aussi, reconnues pour la beauté de leurs voix et qui jouent des mêmes instruments, dont la lyre et la flûte. Ils auraient également la même mère, Calliope<sup>195</sup>, la plus digne des Muses. Le mot musique<sup>196</sup> vient lui-même du latin *musa* qui désigne les neuf divinités à qui les poètes attribuent leur inspiration. De surcroît, les pères d'Orphée et des Sirènes sont frères. Le père des Sirènes se nomme Achelôos, et celui d'Orphée, Œagre, est roi de Thrace. Nous trouvons la mention de la généalogie d'Orphée chez le poète Apollonios : «First then let us name Orpheus whom once Calliope bare, it is said, wedded to Thracian Oeagrus, near the Pimpleian height.<sup>197</sup>» Comme il est coutume dans la mythologie, on accorde parfois à Orphée une origine différente. Selon Pierre Commelin, il est le fils d'Apollon et de Clio<sup>198</sup>. Cependant, Orphée est toujours lié au dieu Apollon<sup>199</sup>, même lorsque celui-ci n'est pas reconnu comme étant son père. Ainsi, d'après les récits mythiques, la lyre d'Orphée est un don d'Apollon, alors que son talent pour le chant lui vient de l'enseignement des Muses. La tradition veut qu'Orphée ait ajouté deux

<sup>193</sup> Les mots lyre et cithare sont souvent employés comme synonymes. Ils sont tous les deux des instruments à cordes pincées fixées sur une caisse de résonance, seulement la cithare a un résonateur plus grand.

<sup>194</sup> Eurydice est parmi les dryades (ou nymphes des arbres) les plus légendaires.

<sup>195</sup> Les Muses sont au nombre de neuf. Elles sont douées en poésie et en musique, formant un chœur magnifique et inégalé. Toutes belles et jeunes, elles ont chacune des attributs déterminés. Calliope est un nom grec qui veut dire *un beau visage*. Elle est représentée tenant une trompette dans une main et un poème épique dans l'autre. Selon une autre version du mythe, (Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, Trad. du grec par Émile Delage et Francis Vian, Paris, Les belles lettres, 1996, p. 179) la mère des Sirènes est Melpomène, la muse de la tragédie. D'autres auteurs disent que la mère des Sirènes est plutôt Terpsichore, la muse de la danse (Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Pocket, 1994, p. 91).

<sup>196</sup> Picoche, p. 334.

<sup>197</sup> Apollonius Rhodius. *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. du grec par R.C. Seaton, New York, G.P. Putnam's Sons, 1912, p. 5.

<sup>198</sup> Commelin, p. 333.

<sup>199</sup> Apollon est le dieu grec de la musique, de la poésie, de l'éloquence et des arts. Il joue la lyre pour le plaisir des dieux et préside aux concerts des Muses. Il est toujours représenté comme un jeune homme.

cordes à la lyre apollinienne – qui en comptait sept – en hommage aux neuf Muses ou qu’il soit l’inventeur de l’instrument.

Par sa lyre mélodieuse, il adoucit le cœur des hommes et émeut les animaux sauvages. Il est souvent représenté entouré d’oiseaux et d’animaux, les collines et les végétaux se déplaçant pour entendre sa musique. Ovide décrit son influence sur le monde naturel : «le chantre de Thrace entraîne à sa suite les forêts, les animaux sauvages, les rochers<sup>200</sup>». Apollonios l’écrit aussi.

«Men say that he by the music of his songs charmed the stubborn rocks upon the mountains and the course of rivers. And the wild oak-trees to this day, tokens of that magic strain, that grow at Zone on the Thracian shore, stand in ordered ranks close together, the same which under the charm of his lyre he led down from Pieria.<sup>201</sup>»

Toutefois, Orphée ne fait pas qu’enchanter la nature, il charme aussi les hommes. L’extrait suivant décrit l’effet enchanteur qu’il produit. «He ended, and stayed his lyre and divine voice. But though he had ceased they still bent forward with eagerness all hushed to quiet, with ears intent on the enchanting strain ; such a charm of song had he left behind in their hearts.<sup>202</sup>» Les exemples du charme qu’il exerce abondent dans les mythes. C’est, en fait, sa caractéristique la plus remarquable.

#### 4.1.2 Eurydice et la descente aux Enfers

La descente aux Enfers<sup>203</sup> est peut-être la plus célèbre histoire sur Orphée. Il voyage jusque-là

<sup>200</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Trad. du latin par Joseph Chamonard, Paris, Garnier-Frères Flammarion, 1966, p. 275.

<sup>201</sup> Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 5.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>203</sup> La mythologie antique nomme ainsi le monde souterrain ou le royaume d’Hadès, dieu de la mort. On parle aussi des Ténèbres ou du monde des Ombres. En vérité, les lieux souterrains sont divisés en quatre régions. La plus rapprochée de la terre est l’Érèbe où séjournent les Ombres n’ayant pas reçu la sépulture. Il y a ensuite l’Enfer des méchants où sont châtiés ceux qui ont commis des crimes. Le Tartare est la prison où les dieux enferment, entre autres, les Titans et les Géants. Le palais d’Hadès s’y trouve également. Enfin, les Champs-Élysées accueillent les âmes heureuses et vertueuses. Voir à ce sujet Pierre Commelin, p. 216-218.

pour secourir sa femme, Eurydice, morte d'une morsure de vipère au pied ; «tandis que la nouvelle épouse, en compagnie de la troupe des naïades, erre à l'aventure dans l'herbe, elle tombe, le talon percé par la dent d'un serpent.<sup>204</sup>» C'est en essayant d'échapper aux avances d'Aristée que la dryade met le pied sur un serpent vénéneux et se retrouve dans le monde souterrain.

L'inconsolable Orphée plaide sa cause auprès d'Hadès, le puissant seigneur des Ténèbres, qui est le seul en mesure de la lui rendre. Le dixième livre des *Métamorphoses* narre l'épisode.

Quand le chantre du Rhodope l'eut assez pleurée sur la terre, ne renonçant pas à la chercher même chez les ombres, il osa descendre jusqu'au Styx [...] ; et, [...] il aborda Perséphoné et le maître qui règne sur le peuple maussade des ombres. Et, frappant les cordes de sa lyre pour accompagner son chant, il dit : «Ô divinités de ce monde souterrain où nous retombons, tous, nous créatures soumises à la mort, si je le peux, si vous me permettez de dire sans ambages et franchement la vérité. [...] La raison de mon voyage, c'est mon épouse ; une vipère, sur laquelle elle mit le pied, a répandu dans ses veines un venin qui interrompt le cours de ses années. J'ai voulu trouver la force de supporter cette perte, et je ne nierai pas l'avoir tenté ; l'Amour<sup>205</sup> l'a emporté. C'est un dieu bien connu au-dessus d'ici, sur la terre. L'est-il aussi chez vous ?<sup>206</sup>

Orphée enchante le passeur Charon, le chien Cerbère et les trois Juges des Morts, et réussit même à «[interrompre] momentanément les supplices des damnés<sup>207</sup>». Le récit rapporte que Tantale, Ixion, Prométhée, les Danaïdes et Sisyphe cessent leurs travaux infernaux pour écouter la complainte du poète en deuil.

Tandis qu'il parlait ainsi, faisant résonner les cordes de sa lyre au rythme de ses paroles, les âmes exsangues pleuraient : Tantale renonça à atteindre l'eau qui le fuit, la roue d'Ixion s'arrêta, les oiseaux cessèrent de ronger le foie de leur victime, les petites-filles de Bélus d'emplir leurs urnes, et tu t'assis, Sisyphe, sur ton rocher.<sup>208</sup>

<sup>204</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 253.

<sup>205</sup> Le nom Amour avec une majuscule désigne le dieu de l'amour, appelé aussi Éros chez les grecs ou Cupidon chez les romains.

<sup>206</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.

<sup>207</sup> Graves, *Les mythes grecs*, p. 44.

<sup>208</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.



C'est à ce moment-ci qu'Orphée fait sa demande au dieu des Enfers. «Par ces lieux que remplit la crainte, par cet immense Chaos, par ce vaste royaume du silence, je vous prie, renouez le fil trop tôt coupé du destin d'Eurydice.<sup>209</sup>»

Hadès l'exauce sous condition «qu'il ne [tourne] pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne [hors du monde souterrain]<sup>210</sup>». Cependant, Orphée ne résiste pas à l'épreuve et se retourne, inquiet et doutant de la parole du dieu.

Ils n'étaient plus éloignés, la limite franchie, de fouler la surface de la terre ; Orphée, tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler, tourna, entraîné par l'amour, les yeux vers elle ; aussitôt elle recula, et la malheureuse, tendant les bras, s'efforçant d'être retenue par lui, de le retenir, ne saisit que l'air inconsistant. Mais, mourant une seconde fois, elle ne proféra aucune plainte contre son époux : de quoi se plaindrait-elle, en effet, sinon de ce qu'il l'aimât ? Elle lui dit un suprême adieu, que devaient avec peine recueillir ses oreilles, et, revenant sur ses pas, retourna d'où elle venait.<sup>211</sup>

Sombrant dans une profonde tristesse, Orphée s'isole, cesse de manger et de s'occuper de lui. «Il resta [...] sept jours entiers assis sur la rive, sans prendre aucun soin de sa personne, sans toucher aux dons de Cérès ; sa peine, sa douleur, ses larmes furent ses aliments. Quand il eut épuisé ses plaintes contre la cruauté des dieux [...], il se retira<sup>212</sup>». Il réagit à la perte d'Eurydice en refusant de se lier à une autre femme. «Orphée s'était dérobé à toutes les séductions des femmes [...]. Beaucoup pourtant brûlaient de s'unir au poète, beaucoup souffrirent d'être repoussées.<sup>213</sup>» En choisissant de se soustraire à l'amour des femmes, il semble annoncer que sa peine est infinie et qu'il ne se remettra pas de son deuil. Ovide écrit que «ce fut lui aussi dont les chants apprirent aux peuples de Thrace à reporter leur amour sur les jeunes garçons<sup>214</sup>».

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 254-255.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 255.

#### 4.1.3 La mort d'Orphée aux mains des Bacchantes

Les femmes qu'Orphée repousse s'enragent, l'accusant de les avoir abandonnées et d'avoir détourné d'elles l'amour des hommes de leur pays. Ces femmes, appelées les Bacchantes<sup>215</sup>, finissent par le tuer de rage. Dans leur folle attaque, elles frappent et démembrant le chantre devenu incapable de se défendre.

[Voici] que les femmes de Cicones [Bacchantes], la poitrine couverte, dans leur délire, de peaux de bêtes, du haut d'un tertre aperçoivent Orphée accompagnant son chant de sa lyre dont il frappe les cordes. L'une d'elles, agitant sa chevelure dans l'air léger : «Le voilà, dit-elle, le voilà : c'est l'homme qui nous méprise ; » et elle lança sa lance contre la bouche aux doux sons du chantre aimé d'Apollon<sup>216</sup>.

Mais les premières violences ne réussissent pas à blesser Orphée tant il est adoré et respecté par la nature. «Une autre, pour projectile, prend une pierre qui, une fois lancée, fut, dans l'air même, arrêtée par l'harmonieux concert de la voix et de la lyre et vint, comme suppliant qu'il lui pardonnât sa folle tentative, tomber aux pieds d'Orphée.<sup>217</sup>» Malgré l'enchantement qu'il produit sur la nature, la force des Bacchantes triomphe sur la musique d'Orphée.

Tous les projectiles auraient pourtant été rendus inoffensifs par le chant d'Orphée ; mais l'immense clameur, la flûte [...], les tambourins, les battements de mains, les hurlements des Bacchantes, couvrirent le son de la cithare. Alors enfin les rochers se rougirent du sang du chantre qu'ils n'entendaient plus.<sup>218</sup>

Selon une autre version du mythe<sup>219</sup>, les Bacchantes sont envoyées par Bacchus pour punir Orphée d'avoir négligé de l'honorer et institué en Thrace les mystères d'Apollon. De plus, ces mystères étant réservés aux hommes, les Bacchantes se trouvent à être encore exclues par Orphée. Ces femmes attendent que leurs maris pénètrent dans le temple d'Apollon où prêche

<sup>215</sup> Chez les Grecs, les Bacchantes sont appelées les Ménades. Nous allons nous en tenir à la terminologie romaine de Bacchante, bien qu'Ovide lui-même utilise les deux termes. Dans la citation suivante, il les appelle aussi les femmes de Cicones. Les Ciconiens sont un peuple de Thrace, dit le lieu de naissance d'Orphée.

<sup>216</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 275.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>219</sup> Voir à ce sujet Robert Graves, *The Greek Myths, Volume One*, Baltimore (Maryland), Penguin Books, 1955, p. 112.

le chantre et, s'emparant des armes laissées à l'entrée par leurs époux, elles les tuent tout en attaquant sauvagement Orphée.

Ovide raconte que sa tête décapitée toujours chantante et sa cithare sont portées par le fleuve Hèbre jusqu'à l'île Lesbos. Il est dit que son instrument joue un air plaintif. Même la nature revêt son deuil.

Tu fus, Orphée, pleuré par les oiseaux affligés, par la troupe des bêtes sauvages, par les durs rochers, par les forêts qu'entraînèrent souvent tes chants. Laissant choir ses feuilles, l'arbre, la tête rase, pris ton deuil<sup>220</sup> ; les fleuves aussi, dit-on, furent grossis de leurs propres larmes<sup>221</sup>.

La mort lui permet néanmoins de rejoindre son unique amour. «L'ombre d'Orphée descend sous la terre ; les lieux qu'il avait vus auparavant, il les reconnaît tous ; il parcourt, en quête d'Eurydice, [...] il la trouve, il la serre passionnément dans ses bras.<sup>222</sup>»

À travers leurs épiques, Apollonios et Ovide nous font faire la connaissance d'un héros qui est musicien, poète et chantre. Nous apprenons comment il charme les hommes et la nature, comment il perd tragiquement sa femme et tente de la retrouver en jouant sa lyre pour les dieux des Enfers. Or il est important de noter que les *Argonautiques* narrent l'histoire d'une rencontre entre Orphée et les Sirènes. Apollonios nous offre donc l'opportunité de comparer les personnages mythologiques à l'intérieur du même récit et, par le fait même, de comparer les deux plaintes avec encore plus de précision. La deuxième section de ce chapitre rapporte, en occurrence, le passage des Argonautes devant l'île des Sirènes.

---

<sup>220</sup> Selon les notes du traducteur Joseph Chamonard, les arbres sans feuilles représentent un signe de deuil. «Déchirer ses vêtements, se raser la tête, étaient des manifestations de deuil. Il semble, dit Ovide, que les arbres, dépouillés de leurs feuilles, s'y soient livrés»; Ovide, *Les métamorphose*, note 639, p. 449.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 277.

## 4.2 ORPHÉE RENCONTRE LES SIRÈNES

### 4.2.1 L'expédition des Argonautes

L'expédition qui mène les Argonautes aux Sirènes est dirigée par Jason, fils d'Aison. Jason voulait ravir à Aïétès, roi de Colchide, la Toison d'Or d'un béliet fabuleux afin de la ramener dans son pays et de réclamer le trône. Les deux premiers livres des *Argonautiques* racontent le voyage jusqu'en Colchide, le troisième narre l'histoire d'amour entre Jason et Médée, alors que le dernier décrit le voyage de retour. Le récit des Sirènes où apparaît Orphée se trouve dans ce quatrième et dernier livre.

Orphée remplit plusieurs rôles au cours de ce voyage. Étant lui-même trop faible pour faire avancer le navire, il se sert de sa musique pour rythmer la cadence des rameurs. Il apaise la mer et calme l'équipage durant la tempête ; «and to the sound of the lyre round his altar all together in time beat the earth with swiftly-moving feet ; so they to the sound of Orpheus' lyre smote with their oars the rushing sea- water<sup>223</sup>». Il est également présent lors des célébrations pour accompagner leurs danses festives : «and among them the son of Oeagrus, oft beating the ground with gleaming sandal, to the time of his loud-ringing lyre and song.<sup>224</sup>» Il chante enfin l'union amoureuse de Jason et Médée («Orpheus' harp rang clear, sang the marriage song at the entrance to the bridal chamber<sup>225</sup>») et l'histoire de la naissance du monde.

«He sang how the earth, the heaven and the sea, once mingled together in one form, after deadly strife were separated each from the other ; and how the sun and moon and the paths of the sun ever kept their fixed place in the sky ; and how the mountains rose, and how the resounding rivers with their nymphs came into being and all creeping things.<sup>226</sup>»

Plus loin dans les *Argonautiques*, Apollonios raconte qu'il présente un hymne à Artémis et

<sup>223</sup> Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 41.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 37. Orphée poursuit son chant avec l'histoire de Cronos et Rhéa, et celle de Zeus.

charme ainsi les bêtes de la mer. «And for them the son of Oeagrus touched his lyre and sang in rythmical song of Artemis, savior of ships [...] and the fishes came darting through the deep sea, great mixed with small, and followed<sup>227</sup>».

De plus, Orphée célèbre la victoire des dieux. «‘All hail, fair god of healing, Phoebus, all hail’, and with them Oeagrus’ goodly son began a clear lay on his Bistonian lyre<sup>228</sup>». Voici un deuxième exemple de son engagement envers les dieux : «[they] chanted a song to the lyre of Orpheus in sweet harmony ; and the windless shore was charmed by their song ; and they celebrated the Therapnaean son of Zeus.<sup>229</sup>»

Chacun de ces passages affirme le rôle central que joue Orphée sur l’Argo. Il anime les danses, fête l’amour, apaise les peurs des marins et chante la cosmogonie. Il encourage et soutient ses compagnons en encadrant de musique les rites et sacrifices<sup>230</sup> et en rendant hommage aux dieux. Nous apprenons aussi qu’Orphée sauve les Argonautes de dangers mortels, comme en témoigne son intervention chez les Sirènes.

#### 4.2.2 Orphée chez les Sirènes

Un des traducteurs de l’épique, Francis Vian, raconte ce qui amène Orphée à participer au voyage. «Les sources de cet épisode sont pour la plupart inconnues. D’après l’une d’elles, Chiron, avant même le départ de l’expédition, avait conseillé à Jason d’obtenir le concours d’Orphée, car il était le seul qui pût lui permettre de résister aux sortilèges des Sirènes.<sup>231</sup>»

Voici un extrait du poème d’Apollonios.

Un bon vent emportait le navire. Bientôt ils aperçurent une ile, la belle Île-aux-fleurs

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>230</sup> Le Chant II (II. 680-720) raconte un sacrifice à Apollon auquel participe Orphée.

<sup>231</sup> Apollonios, *Les Argonautiques*, Trad. du grec par Émile Delage et Francis Vian, Paris, Les belles lettres, 1996, p. 40.

(Anthémoessa), où les mélodieuses Sirènes, filles d'Achéloos, faisaient périr de leurs doux chants ensorceleurs quiconque jetait l'amarre auprès d'elles. [... Sans] cesse aux aguets sur la vigie du port, à combien de marins elles avaient ravi la douce joie du retour en les consumant de langueur! Pour les héros aussi, sans vergogne, leur bouche faisait entendre une voix de cristal et, de la nef, ils s'apprêtaient déjà à jeter les amarres sur la grève, si le fils d'Oïagros, Orphée le Thrace, n'avait tendu de ses mains sa cithare bistonienne.<sup>232</sup>

La traduction de Seaton décrit la rencontre entre Orphée et les Sirènes comme suit : «And soon they saw a fair island, Anthemonessa, where the clear-voiced Sirens, daughters of Achelous, used to beguile with their sweet songs whoever cast their anchor there, and then destroy him.<sup>233</sup>» Ce passage saisit bien leur intention de jouer (*beguile*) les compagnons de la nef et de les mener à leur perte par des moyens perfides.

Comme l'avait prédit Chiron, Orphée réussit à distraire les marins. Aussitôt que s'élève le cri des Sirènes, le musicien

[entonne] sur un rythme rapide un air allègre pour brouiller leur chant en assourdissant les oreilles sous les coups du plectre : la force de la cithare triompha de la voix virginale. Le navire était emporté à la fois par le Zéphyr et la vague sonore qui s'enflait du côté de la poupe : les Sirènes ne laissaient plus entendre que des sons indistincts.<sup>234</sup>

Avant l'intervention d'Orphée, Boutès se jette à l'eau en direction du rivage ; «Boutès, le cœur envoûté par la voix mélodieuse des Sirènes, nageait à travers les flots bouillonnants pour l'aborder, le malheureux!<sup>235</sup>». Mais la déesse de l'amour, Aphrodite, vient le secourir avant qu'il ne rejoigne l'île.

Le poème d'Apollonios nous donne un aperçu de la puissance de la musique orphique en comparaison au chant des Sirènes, pourtant lui-même irrésistible pour la plupart des hommes. Les parallèles entre ces deux chants sont pour nous significatifs en raison du lien que nous établissons entre la musique des figures mythiques et le double phénomène de la plainte.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>233</sup> Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 355.

<sup>234</sup> Apollonios, *Les Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 109.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 109.

Nous entrevoyons que les récits décrivent des musiques qui ont chacune un impact différent sur les auditeurs.

Nous passons maintenant à une description plus fine des magnifiques Sirènes qui ont le pouvoir d'envoûter les hommes par la seule beauté de leurs voix.

### 4.3 LE MYTHE DES SIRÈNES

#### 4.3.1 Écouter le chant des Sirènes

Même si nous nous attardons uniquement à la représentation gréco-romaine de la Sirène, il nous faut mentionner la variété d'image, de symboles et de traditions qui sont liés à ces créatures.

Un chant de Sirène est considéré comme un attrait puissant et dangereux qui peut mener à la mort. Ces «êtres maléfiques, moitié femme, moitié oiseau<sup>236</sup>» sont parmi les personnages les plus reconnus de la mythologie, grâce surtout à leur rôle dans le périple d'Ulysse.

Les Sirènes chantent en chœur et à l'unisson et quoique les auteurs insistent peu sur leurs identités distinctes, la tradition attribue tout de même à chacune un nom et une généalogie. Quand ce n'est pas la Muse Calliope, les récits disent que la «jolie Terpsichore, l'une des Muses, les avait enfantés dans le lit d'Achéloos<sup>237</sup>». Le nom des Sirènes varie aussi d'un poète à un autre. Un des traducteurs de l'*Odyssée*, Victor Bérard<sup>238</sup>, mentionne les Sirènes Leucosia, Ligeia et Molpé alors que le précis de Commelin<sup>239</sup> rapporte d'autres noms :

<sup>236</sup> Jacques Desautels, *Dieux et mythes de la grèce ancienne*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 1988, p. 470.

<sup>237</sup> Apollonios, *Les Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 109. Selon Pierre Commelin, Achéloüs est un fleuve ; Voir à ce sujet Commelin, p. 144.

<sup>238</sup> Voir à ce sujet les notes de *L'Odyssée*, Trad. par Victor Bérard, 1960, p. 466.

<sup>239</sup> Commelin, p. 144.

Parthénopée, Aglaophone, Thelxiépée et Pisinoé. Le poète Apollonios n'indique par contre ni leur nom ni leur nombre, tandis que chez Homère, elles sont au nombre de deux.

Les *Argonautiques* racontent que «jadis, elles étaient au service de la puissante fille de Déo<sup>240</sup>, encore vierge<sup>241</sup>, et partageaient ses jeux ; mais maintenant elles ressemblaient par leur aspect en partie à des oiseaux et en partie à des jeunes filles<sup>242</sup>». Plus d'un récit explique cette transformation. Selon Ovide, les Sirènes demandent des ailes pour aider aux recherches de leur amie, Perséphonée car, ayant cherché par voie terrestre, elles souhaitent voler au-dessus de la mer dans l'espoir de la retrouver et de la ramener auprès de Dèmèter.

Mais vous, filles de l'Achéloos, d'où vous sont venues vos plumes, vos pattes d'oiseaux, alors que vous avez des visages de jeunes filles? La raison est-elle qu'au moment où Proserpine cueillait des fleurs printanières, vous étiez du nombre de ses compagnes, ô doctes Sirènes? Après l'avoir vainement cherchée sur la terre entière, sans vous en tenir là, pour que la mer connût aussi votre souci, vous avez souhaité pouvoir vous aventurer au-dessus des flots avec des ailes pour rames ; vous avez trouvé les dieux propices et vu vos membres se couvrir subitement de plumes fauves. Et, pour que cependant votre chant mélodieux, fait pour les délices des oreilles, pour que le don de si beaux accents ne se perdît pas avec l'usage de la parole, votre visage de vierge et la voix humaine vous sont restés.<sup>243</sup>

La fille de Dèmèter avait été enlevée par Hadès, le dieu des Ténèbres, et se trouvait à ses côtés comme reine des Enfers, là où les Sirènes ne pouvaient la découvrir. L'historien Robert Graves rapporte une autre version du mythe qui suggère que Dèmèter leur donne des ailes en ordonnant qu'elles partent à la recherche de sa fille, fâchée qu'elles n'aient su empêcher l'enlèvement. «[They] had been playing with Core when Hades abducted her, and that Demeter, vexed because they had not come to her aid, gave them wings, saying: "Begone, and search for my daughter all over the world!"<sup>244</sup>» Une troisième version explique qu'elles sont châtiées et transformées en oiseaux par Aphrodite, la déesse de l'amour, pour avoir

<sup>240</sup> Déo est aussi appelé Dèmèter chez les Grecs et Cérés chez les Romains. Elle est la déesse de l'agriculture et la mère de Perséphonée, qui est elle-même Proserpine pour les Romains.

<sup>241</sup> Ovide fait ici référence à la virginité de Perséphonée, mais nous verrons dans les chapitres suivants que les Sirènes sont elles aussi vierges, c'est-à-dire qu'elles refusent de se lier aux hommes.

<sup>242</sup> Apollonios, *Les Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 109.

<sup>243</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 150.

<sup>244</sup> Robert Graves, *The Greek Myths : Volume Two*, Baltimore (Maryland), Penguin Books, 1955 p. 361.



méprisé l'amour des hommes et des dieux ; «Or that Aphrodite turned them into birds because, for pride, they would not yield their maidenheads either to gods or men.<sup>245</sup>»

Les Sirènes sont par la suite confinées à leur île par les Muses. Ayant remporté un concours de chant contre elles, les Muses leur ravissent leurs plumes de vol pour s'en faire des couronnes ; «They no longer had the power of flight, however, since the Muses had defeated them in a musical contest and pulled out their wing feathers to make themselves crowns.<sup>246</sup>»

Devenues prisonnières de l'île-aux-fleurs, elles entreprennent d'attirer par leurs chants les marins sur les écueils. Pierre Grimal ajoute qu'elles «dévoraient [...] les imprudents<sup>247</sup>» et Graves, qu'elles laissaient leurs ossements blanchis par le soleil sur la plage. «Now they sat and sang in a meadow among the heaped bones of sailors whom they had drawn to their death.<sup>248</sup>» La langue française dit aujourd'hui, à l'image de ces mythes, qu'écouter le chant des sirènes c'est suivre des conseils attrayants mais dangereux.

Selon Homère, elles habitent une «prairie en fleurs<sup>249</sup>» tandis qu'Apollonios parle d'une île-aux-fleurs appelée Anthémoessa<sup>250</sup>. L'iconographie les représente comme des oiseaux à tête de femme, parfois juchés sur des rochers ou volant autour du vaisseau d'Ulysse. On les voit ainsi sur des vases de la période hellénistique<sup>251</sup>.

L'auteur de *La candeur d'un monstre*, Silla Consoli, mentionne une tradition égyptienne et moyen-orientale beaucoup plus ancienne dont les sarcophages dépeignent des divinités bienveillantes accompagnant les âmes des défunts du monde des vivants vers le monde des morts. «Elles, qui étaient considérées comme dangereuses et destructrices pour les vivants,

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 361. Selon Pierre Commelin, cette version du mythe nous vient de l'écrivain grec Pausanias ; Commelin, p. 146.

<sup>247</sup> Pierre Grimal, «Sirènes», *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

<sup>248</sup> Graves, *The Greek Myths : Volume Two*, p. 361.

<sup>249</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 301.

<sup>250</sup> Apollonios, *Les Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 109.

<sup>251</sup> Voir à ce sujet Silla Consoli, *La candeur d'un monstre*, Paris, Éditions du Centurion, 1980, p. 14.

deviennent désormais familières et protectrices des morts.<sup>252</sup>» Par contraste à celles qui barrent le chemin du retour, la Sirène égyptienne crée un pont entre deux mondes. «Grâce à elles, s'opère une médiation entre l'au-delà et le monde d'ici bas.<sup>253</sup>» Au lieu d'égarer les hommes, elle guide et apaise l'âme des défunts afin qu'ils ne se perdent pas. La Sirène a donc toujours été associée à la mort, mais non pas à la morbidité.

Les sirènes<sup>254</sup> à corps de poisson, ou *mermaids*, nous viennent de légendes plus tardives et d'origine nordique. «Il n'y a aucun auteur ancien qui nous ait représenté les Sirènes comme femmes-poissons.<sup>255</sup>» Il existe par contre des divinités aquatiques grecques et romaines qui ont parfois la forme de femmes à queue de poisson, telles les Néréides et les Naïades. Ceci indique que l'évolution de la figure de la sirène est influencée autant par les Sirènes antiques que par les Néréides. Le conteur danois, Hans Christian Andersen, laisse un charmant récit qui s'inspire de ces créatures marines, intitulé *La petite sirène*<sup>256</sup>. Ces dernières sont moins malignes que les Sirènes d'Homère, n'ayant pas le «caractère de destructivité déchaînée et mortifère que l'on peut relever chez les monstres à corps d'oiseau<sup>257</sup>». Malgré les différences entre les Sirènes des traditions antiques et les *mermaids* modernes, ces dernières sont en partie fidèles à leurs ancêtres, représentant encore des femmes captivantes, mystérieuses et hors d'atteinte.

#### 4.3.2 Ulysse chez les Sirènes

L'épisode des Sirènes le plus cité se trouve dans *l'Odyssée* d'Homère. C'est aussi le plus ancien des mythes grecs à les mettre en scène. L'histoire d'Homère précède donc celle

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>254</sup> Ici le nom n'a pas de lettre majuscule, car il ne désigne pas la divinité grecque. Lorsque nous employons la majuscule, c'est de la Sirène antique dont il est question.

<sup>255</sup> Commelin, p. 146.

<sup>256</sup> *La petite sirène* est aussi le titre d'un film d'animation des Studios Disney produit en 1989. Nous pensons, de plus, à la statue de la petite sirène au port de Copenhague, la capitale danoise.

<sup>257</sup> Consoli, p. 27.

d'Apollonios dont il a été question dans la dernière section de ce chapitre, ce dernier s'étant inspiré de l'*Odyssée* pour narrer la rencontre entre Orphée et les Sirènes<sup>258</sup>.

À l'approche de la prairie des Sirènes et ayant été averti du danger par la magicienne Circé, Ulysse bouche les oreilles de ses compagnons avec de la cire et demande qu'on l'attache solidement au mat afin d'éviter d'être ensorcelé par leur chant. Homère décrit l'entretien avec Circé.

Il vous faudra d'abord passer près des Sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent... Passe sans t'arrêter! Mais pétris de la cire à la douceur de miel et, de tes compagnons, bouche les deux oreilles : que pas un d'eux n'entende ; toi seul, dans le croiseur, écoute si tu veux! mais, pieds et mains liés, debout sur l'emplanture, fais-toi fixer au mât pour goûter le plaisir d'entendre la chanson, et, si tu les priaï, si tu leur commandais de desserrer les nœuds, que tes gens aussitôt donnent un tour de plus!<sup>259</sup>

À l'approche des Sirènes, Ulysse fait part de ses soucis aux marins de son navire.

Ulysse. – Amis, je ne veux pas qu'un ou deux seulement connaissent les arrêts que m'a transmis Circé, cette toute divine. Non!... Je veux tout vous dire, pour que, bien avertis, nous allions à la mort ou tâchions d'éviter le Parque et le trépas. Donc, son premier conseil est de fuir les Sirènes, leur voix ensorcelante et leur prairie en fleurs ; seul, je puis les entendre ; mais il faut que, chargé de robustes liens, je demeure immobile, debout sur l'emplanture, serré contre le mât, et si je vous priaï, si je vous commandais de desserrer les nœuds, donner un tour de plus!<sup>260</sup>

[... Les] Sirènes voient ce rapide navire qui bondit tout près d'elles. Soudain, leurs fraîches voix entonnent un cantique :

Le Chœur. – Viens ici! viens à nous! Ulysse tant vanté! l'honneur de l'Achaïe!... Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres ; puis on s'en va content et plus riche en savoir, car nous savons les maux, tous les maux que les dieux, dans les

<sup>258</sup> Apollonios, *Les Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 40.

<sup>259</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 297-298.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 301.

champs de Troade, ont infligés aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière.<sup>261</sup>

Les Sirènes veulent attirer Ulysse en le trompant et en éveillant son orgueil. Elles suscitent des sentiments d'une intensité telle qu'il devient insupportable de s'éloigner malgré le danger qu'elles posent. Leur voix est un envoûtement si puissant qu'Ulysse croit leurs mensonges et ordonne à ses hommes de délier les cordes qui le retiennent au vaisseau.

Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le cœur du désir d'écouter. Je fronçais les sourcils pour donner à mes gens l'ordre de me défaire. Mais, tandis que, courbés sur la rame, ils tiraient, Euryloque venait, aidé de Périclès, resserrer mes liens et mettre un tour de plus. Nous passons et, bientôt, l'on entend plus les cris ni les chants des Sirènes. Mes braves gens alors se hâtent d'enlever la cire que j'avais pétrie dans leurs oreilles, puis de me détacher.<sup>262</sup>

Grâce aux mises en garde de Circé, Ulysse est victorieux et passe sans perdre un homme. Selon une tradition posthomérique, les Sirènes se suicident de désespoir après le passage d'Ulysse<sup>263</sup>. Robert Graves le précise aussi ; «Thus the ship sailed by in safety, and the Sirens committed suicide for vexation.<sup>264</sup>»

Après cette revue des histoires mythologiques, nous voulons clore le chapitre en expliquant ce qui sous-tend le choix de ces récits antiques pour conduire une recherche sur la plainte. Des récits datant de l'Antiquité grecque et romaine ne s'éloignent-ils pas trop de notre réalité actuelle? Peuvent-ils nous éclairer sur la plainte telle qu'elle est vécue aujourd'hui?

#### 4.4 POURQUOI AVOIR RECOURS AU MYTHE?

Gadamer nous a aidé à comprendre au premier chapitre la portée des œuvres d'art et quelle valeur elles ont dans la compréhension du monde humain, néanmoins le lecteur se demande peut-être ce qui nous a amené à choisir le mythe antique pour illustrer la plainte. L'épique

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 301-302.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>263</sup> Voir à ce sujet les notes de *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 297.

<sup>264</sup> Graves, *The Greek Myths, Volume Two*, p. 361.

poétique est une forme d'art particulière qui est assez éloignée de l'esthétique moderne du roman, par exemple. Les lecteurs sont peu enclins à s'y référer peut-être parce qu'ils entretiennent l'idée que ce style littéraire ne saura pas les toucher avec autant d'efficacité que l'écriture d'auteurs plus récents. Croient-ils que leurs contemporains parleront avec plus de justesse des enjeux sous-jacents à leur vie? Notre incursion dans le domaine de la mythologique antique nous montre que ce n'est pas le cas, et même que, dit en ces termes, la question sur la plainte serait mal posée. En fait, la plainte n'est pas une expérience humaine qui naît avec la modernité. Elle est certainement déjà pour les Grecs une expérience liée à la souffrance et au désespoir. Ainsi, les récits d'Homère, d'Apollonios et d'Ovide parlent de la plainte avec précision et profondeur parce qu'il s'agit d'un phénomène qui traverse le temps et les époques.

#### 4.4.1 L'importance de la tradition narrative

Thierry Hentsch interroge la pertinence d'étudier les écrits anciens dans l'introduction de son livre *Raconter et mourir : Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Il insiste pour dire que ces textes nous touchent encore puisqu'ils parlent de notre monde humain. Si nous négligeons aujourd'hui la portée et la signification des récits anciens est-ce à dire «que nous ne verrions plus dans les grands textes de notre tradition narrative autre chose que des mythes intéressants mais plus ou moins périmés? Ceux-ci auraient-ils cessé pour nous d'être "vrais"?<sup>265</sup>» Pour Hentsch un texte reste *vivant* et *vrai* parce qu'il dépasse l'intention de l'auteur et le contexte de son écriture. Bien qu'un récit soit incontestablement ancré dans une tradition et toujours tributaire de sa situation historique, il ne s'y limite pas. Ce qu'il dit reste vrai en dehors des frontières culturelles et temporelles. Hentsch illustre son point de vue en référant le lecteur à l'histoire de Gilgamesh. Il souligne que le plus ancien des écrits a une résonance actuelle.

[Un] texte assez fort pour durer et se transmettre échappe aux circonstances de sa naissance. [...] Ainsi, *l'Épopée de Gilgamesh* nous parle aujourd'hui parce qu'elle ne

---

<sup>265</sup> Hentsch, p. 16.

dit pas seulement l'Antiquité sumérienne ou babylonienne mais la condition humaine. [...] Le] simple fait qu'il soit lu aujourd'hui, non seulement comme une trace archéologique, mais comme un récit susceptible de nous toucher, de nous procurer peine ou plaisir, cela seul suffit à faire de cette épopée un trésor vivant et justifie la tentative d'en risquer une *lecture*.<sup>266</sup>

Jager a récemment offert une lecture de l'*Épopée de Gilgamesh*. Son propos va dans le même sens que Hentsch.

«We cannot help but be astonished at the superb literary quality, the philosophical intricacy and the psychological depth of these very ancient literary works. [...] These descriptions and insight appear as relevant today as no doubt they were at the time they were written. Despite the fact that they were written more than three millennia ago, they have lost none of their power to move and transform the human heart and soul.<sup>267</sup>»

D'après l'historien des religions Mircea Eliade, le mythe n'est pas seulement une fiction, mais une histoire vivante et vraie. Pour Eliade, le mythe interprète pour nous le monde et sa fonction est de donner un sens à l'existence humaine. «On concevrait difficilement un être humain qui ne soit pas fasciné par le *récit*»<sup>268</sup>, car les récits sont des accès privilégiés vers la compréhension de soi et de l'autre. Nous avons besoin d'eux pour voir le monde.

Nous avons été attirés par la pérennité des poèmes épiques, c'est-à-dire par le fait qu'ils continuent à nous surprendre et à nous poser des questions justes sur la condition humaine. Le défi, bien entendu, est d'appliquer la compréhension du mythe à notre phénomène et à la discipline de la psychologie. C'est le sens de l'*application* dans le cercle herméneutique. Le sens d'un texte est renouvelé lorsqu'il est appliqué à une situation nouvelle. Dans le cas qui nous concerne, la plainte d'Orphée et la plainte des Sirènes sont étudiées dans le contexte de la psychologie clinique et en tant qu'expérience humaine. Comprendre un texte est alors un acte créatif et dynamique. «Comprendre par la lecture, ce n'est pas répéter quelque chose de passé, mais participer à un sens présent<sup>269</sup>», écrit Gadamer.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>267</sup> Bernd Jager, «The Birth of Poetry and the Creation of a Human World», *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 32, no 2 (automne), 2001, p. 132.

<sup>268</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 231.

<sup>269</sup> Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 414.

Cela dit, notre choix aurait aussi bien pu s'arrêter sur une œuvre littéraire contemporaine ou, même, sur une œuvre musicale. Dans son essence, une œuvre qui permet une interprétation riche dévoile l'expérience plaintive pour nous la rendre plus signifiante. C'est ainsi que nous disons *qu'elle nous parle*. Les histoires réellement touchantes sont celles *qui disent ce que nous aurions voulu dire nous-même*. L'écrivain a, en définitive, les mots qui nous manquent. C'est pourquoi nous avons besoin de lui. Un bon livre, soit, celui qui nous touche, crée un sentiment de familiarité qui étonne et réconforte parce qu'il parle en congruence avec notre vécu et met les mots qu'il faut. D'autres mots auraient pu dire l'expérience, et pourtant, sur le coup de la lecture, les mots de l'auteur semblent les plus justes et les plus appropriés. Nous sommes surpris car un étranger a su dire, mieux que nous, ce que nous ressentons et pensons. Ainsi, un texte nous parle quand nous sentons qu'il nous a compris. Cela va aussi pour la pièce de musique qui a les notes ou les sonorités qui traduisent, à notre grand étonnement, des expériences que nous croyions singulières ou uniques à notre intimité. Grâce à la musique et au récit, nous sommes moins seuls parce que nous y trouvons la certitude qu'un autre a vécu des épreuves similaires. Parfois, le sentiment est si fort que le message semble nous être adressé personnellement.

De plus, les œuvres d'art ont la particularité de porter l'attention du psychologue sur ce qui aurait autrement tendance à être pris pour acquis. La psychanalyste Nathalie Zaltzman écrit : «Justement, la création littéraire peut reposer au psychanalyste sous une forme autre des questions qu'il tiendrait pour résolues, *tant elles lui sont familières*.<sup>270</sup>» Anton Tchekhov exprime une opinion similaire sur le théâtre. «La tâche du théâtre n'est pas de changer l'homme. Cela serait naïf et insolent. Il lui fait simplement préserver en l'homme ce qui est humain. Dire et redire aux acteurs et aux spectateurs : tu es un homme, tu es un homme, tu es un homme<sup>271</sup>». Cela veut dire que la fonction de l'art n'est pas de révolutionner la pensée, mais de nous forcer à revenir sur des questions fondamentales, comme celle que nous avons prise pour la thèse. Notre question est essentiellement liée à la souffrance, autrement dit à

<sup>270</sup> Zaltzman, p. 192. (C'est nous qui soulignons).

<sup>271</sup> L'écrivain russe Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904) cité dans Nathalie Zaltzman, *De la guérison psychanalytique*, p. 206. Zaltzman tire cette citation d'un article paru dans le quotidien français *Libération* du 2 décembre 1988 à l'occasion de la représentation théâtrale de *Salle no.6* de Tchekhov. C'est le metteur en scène de la production, Youri Ieriomine, qui rapporte les paroles de Tchekhov. Nous n'avons pas trouvé la source originale.

comment l'humain parle de sa douleur à l'intérieur d'une plainte, question fondatrice, s'il y en a une, dans la pratique de la psychothérapie.

Ainsi, l'œuvre d'art fait surgir le quotidien de son repos, en exigeant un regard qui s'attarde et s'intéresse. Le «poète éveille une vie secrète dans des mots apparemment usés et hors d'usage et nous éclaire ainsi nous-mêmes.<sup>272</sup>» Pour Van Gogh, c'est par l'art qu'on fait «ressortir le sens, l'interprétation, le caractère, qu'il exprime, *qu'il dégage*, qu'il démêle, qu'il libère, qu'il éclaire. Une toile de Mauve ou d'Israël nous dit bien plus que la nature elle-même, et nous le dit plus clairement.<sup>273</sup>» L'art relève d'un don subtil et sincère de voir le monde autrement. «Les maîtres sont ceux qui regardent avec leurs propres yeux ce que tout le monde a vu et qui savent apercevoir la beauté de ce qui est trop habituel pour les autres esprits<sup>274</sup>», affirme Rodin. Dans ses *Lettres à un jeune poète*, Rilke écrit que l'inspiration ne vient pas obligatoirement des grandes choses. «Si votre vie quotidienne vous paraît pauvre, ne l'accusez pas ; accusez-vous plutôt, dites-vous que vous n'êtes pas assez poète pour en convoquer les richesses<sup>275</sup>». En somme, Zaltzman, Tchekhov, Gadamer, Van Gogh, Rodin et Rilke tiennent un discours fort similaire. Selon leur point de vue, l'œuvre d'art enseigne à ne rien prendre pour acquis, ce qui est un apprentissage précieux pour le psychologue clinicien. La conversation avec un client en thérapie ne peut se passer de nuances et ne peut jamais penser avoir cerné absolument une problématique.

#### 4.4.2 Des mythes et des plaintes

À la suite de nos lectures du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes, nous constatons que ces mythes recèlent des vérités sur la plainte. Les mythes nous aident à décrire le phénomène de la plainte dans des mots qui restent proches du vécu et compréhensibles. Nous espérons,

<sup>272</sup> Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 474.

<sup>273</sup> Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, Trad. du néerlandais par Louis Rœdlant, Paris, Gallimard, 1988, p. 88-89. Dans ce recueil de lettres à son jeune frère, Van Gogh confie ses expériences du quotidien, ses difficultés et ses idées sur l'art.

<sup>274</sup> Rodin, p. 205.

<sup>275</sup> Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète : suivi de "Le poète" et "Le jeune poète"*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 29.



en fait, traduire le vécu de la plainte pour faire échec à la confusion qu'elle peut engendrer chez le sujet. Le plaignant exprime un discours confus, partiel et désorienté qui rend son expérience encore plus souffrante et qui bloque les voies de communication avec autrui. Il se sent laissé à lui-même dans une plainte qui n'arrive pas à formuler clairement le mal-être. Sa plainte est tout sauf claire. Elle dit qu'elle a mal sans avoir les mots pour décrire ce que c'est que d'avoir mal. Le sujet dit «j'ai mal» comme si le mal-être indéfinissable était partout, en lui et entre lui et les autres. Tout est prétexte à la plainte parce qu'il ne réussit ni à le circonscrire ni à le nommer. En l'occurrence, la description herméneutique de la thèse espère soutenir les cliniciens qui rencontrent la plainte pour qu'ils la comprennent mieux et puissent mieux aider leurs clients à la comprendre. Il s'agit en fait de comprendre pour mieux accompagner les clients plaignants.

Nous prenons ainsi les poésies épiques comme des accès vers la compréhension d'un vécu qui s'expérimente dans le quotidien de la pratique clinique. Une plainte est un discours sur la souffrance, une lamentation sur le mal de vivre, sur ce qu'on n'a pas eu ou sur ce qu'on a perdu. Nous nous sommes demandé si une plainte était nécessairement lasse et désespérée ou s'il existait au contraire plusieurs façons d'être dans la plainte. Or, nous avons annoncé dans l'introduction que nous voyons deux phénomènes de plainte, à savoir deux façons de parler de sa souffrance. La plainte *poétique* et la plainte *mélancolique* sont décrites dans les deux principaux chapitres de la thèse, respectivement les chapitres cinq et six.

En conclusion, les histoires mythologiques sont prises pour des témoignages sur le vécu de la plainte. Nous intitulons les chapitres et les sections *La plainte d'Orphée* ou *La plainte des Sirènes* pour souligner que notre compréhension est puisée à même ces textes, comme si les mythes étaient des cas cliniques. «Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus [...] dont le sens n'est accessible que par un contact direct<sup>276</sup>». Nous revenons sans cesse aux textes pour renouveler ce contact qui est pour nous, essentiellement, un échange. Comme l'étude de cas<sup>277</sup>, l'œuvre d'art relève une situation circonscrite et concrète qui n'est ni l'expression d'une personnalité (celle de l'artiste) ni une configuration

<sup>276</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 177.

<sup>277</sup> Annick Martinez souligne les similitudes entre l'étude de cas clinique en psychologie et l'interprétation d'une œuvre littéraire. Voir à ce sujet Martinez, p. 3.

universelle. Autrement dit, le récit limite l'exploration et admet ne pas faire toute la lumière sur un thème tout en donnant accès à une compréhension parlante. L'interprétation n'est pas exhaustive car ce n'est pas son intention de tout dire. L'idée n'est pas de clore la discussion sur les phénomènes, mais d'inviter les gens à la poursuivre. «The task of hermeneutics is to transform fixed assertion into conversation<sup>278</sup>». Notre intention est d'entretenir une conversation avec les mythes, en les prenant, à l'instar de Gadamer, pour des *partenaires de dialogue*.

En plus des mythes, notre travail réfère à diverses illustrations de la plainte. Nous citons des romans, des poèmes, des extraits de pièce de théâtre et rapportons le lecteur à des œuvres musicales pour appuyer ce que disent les épiques et, par moment, pour enrichir l'analyse de points de vue complémentaires.

Le prochain chapitre entame l'interprétation du mythe d'Orphée et la description de ce que nous appelons la plainte poétique. Cette première analyse suit Orphée jusqu'au début de sa mélancolie, c'est-à-dire jusqu'au moment fatidique qui le fait se retourner vers sa femme afin de vérifier si elle l'accompagne hors du monde souterrain. Avant cela, Orphée apparaît tel un héros courageux, fort et rassembleur. Lors de ce premier deuil, ses plaintes ne sont pas mélancoliques. Orphée ne désespère pas, bien qu'il souhaite le retour d'Eurydice et souffre de son absence. Le mythe démontre comment une plainte musicale et poétique allège sa peine plutôt qu'elle ne l'alourdit. Ce n'est qu'au sixième chapitre que nous effectuerons l'interprétation de la mélancolie d'Orphée et l'analyse de la plainte mélancolique des Sirènes.

---

<sup>278</sup> Weinsheimer, p. 209.

## CHAPITRE V

### LA PLAINTÉ POÉTIQUE

«Les artistes et les penseurs sont comme des lyres infiniment délicates et sonores.<sup>279</sup>»

Ce cinquième chapitre interprète le mythe d'Orphée à travers les *Argonautiques* d'Apollonios et les *Métamorphoses* d'Ovide. Comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent, l'histoire d'Apollonios narre l'expédition des Argonautes et la rencontre entre Orphée et les Sirènes. Les *Métamorphoses* racontent l'union d'Orphée à la dryade Eurydice, la mort de celle-ci et la descente d'Orphée aux Enfers. Ces récits décrivent son talent pour la poésie et la musique, ainsi que son habileté à charmer les hommes, la nature et les dieux. Orphée charme toujours «par sa musique plaintive<sup>280</sup>» lorsque meurt son épouse. Ses complaintes dédiées à Eurydice rendent compte de sa peine et touchent les auditeurs. Nous verrons que le mythe d'Orphée montre ces plaintes poétiques désireuses de communiquer leur détresse et de rencontrer l'autre, à l'encontre des plaintes mélancoliques qui croient porter un «étroit secret incommunicable<sup>281</sup>».

Nous voulons décrire les plaintes qui se distinguent des lamentations qui enlissent et coupent le sujet du monde. Les complaintes d'Orphée semblent en effet l'empêcher de sombrer dans la mélancolie. Elles possèdent les qualités du dire poétique et d'une musique réconfortante. Comme l'œuvre d'art, ces plaintes exposent une souffrance sans mélancolie. Le mythe d'Orphée soutient notre description de la plainte orphique ou poétique, c'est-à-dire du discours de ces personnes qui savent mettre leur souffrance en poésie, ou parler «poétiquement» de leur souffrance. Nous proposons qu'il y a des plaintifs qui ont recours au langage tels des romanciers ou des dramaturges, du moins avec la même intention, si ce n'est avec le même talent.

Ce cinquième chapitre comprend trois parties. Nous débutons par l'analyse du poème d'Apollonios qui montre le charme extraordinaire que possède Orphée avant le début de sa plainte. Ce récit antérieur au deuil sert à mieux qualifier les attitudes du héros suite à l'événement marquant que représente la mort d'Eurydice. Nous enchaînons avec une discussion sur le charme de la musique d'Orphée, l'effet enchanteur de sa musique étant particulièrement frappant dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Notre analyse du mythe dévoile que son charme a un effet apaisant à la fois sur Orphée et sur ceux qui écoutent sa musique. Or, qu'est-ce qui peut être apaisant dans une plainte? Une plainte n'est-elle pas destinée à dire des choses tristes et éprouvantes? Nous appuyons aussi notre analyse sur un poème de

---

<sup>279</sup> Rodin, p. 192.

<sup>280</sup> Graves, *Les mythes grecs*, p. 44.

<sup>281</sup> Mas del Aire, p. 12.

Rilke intitulé *Orphée, Eurydice, Hermès*. Nous concluons le chapitre par une réflexion sur le caractère émouvant de la musique d'Orphée. Le sens étymologique du verbe émouvoir (émouvoir) est également étudié en référence au mouvement et au changement.

## 5.1 AVANT LA PLAINTÉ : L'EXPÉDITION DES ARGONAUTES

Apollonios relate le voyage des Argonautes. Il raconte que Jason, le chef du navire, voulait ravir la Toison d'Or au roi de Colchilde et la ramener dans son pays afin de réclamer le trône. Puisque ce voyage l'oblige à passer devant l'île des Sirènes, il engage Orphée pour protéger la nef ; «avant même le départ de l'expédition, [Chiron] avait conseillé à Jason d'obtenir le concours d'Orphée, car il était le seul qui pût lui permettre de résister aux sortilèges des Sirènes.<sup>282</sup>» Le dernier livre des *Argonautiques* décrit ces envoûtantes femmes-oiseaux. À l'approche de leur île, les marins écoutent avec attention leurs chants réputés être si irrésistibles.

Un bon vent emportait le navire. Bientôt ils aperçurent une île, la belle Île-aux-fleurs (Anthémoessa), où les mélodieuses Sirènes, filles d'Achéloos, faisaient périr de leurs doux chants ensorceleurs quiconque jetait l'amarre auprès d'elles. [... Sans] cesse aux aguets sur la vigie du port, à combien de marins elles avaient ravi la douce joie du retour en les consumant de langueur ! Pour les héros aussi, sans vergogne, leur bouche faisait entendre une voix de cristal et, de la nef, ils s'apprétaient déjà à jeter les amarres sur la grève, si le fils d'Oïagros, Orphée le Thrace, n'avait tendu de ses mains sa cithare bistonienne.<sup>283</sup>

Orphée intervient dès les premiers cris des Sirènes, afin que les Argonautes n'entendent pas le chant mortifère. Comme dit le mythe, «la force de la cithare [triomphe] de la voix virginale.<sup>284</sup>» Selon l'indication de Commelin, Orphée «prit sa lyre et les enchanta elles-mêmes à tel point qu'elles restèrent muettes et jetèrent leurs instruments dans la mer.<sup>285</sup>» Il brouille donc les cris avec sa musique et réussit à contrecarrer leur attrait mortel.

<sup>282</sup> Apollonios, *Les Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 40.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>285</sup> Commelin, p. 145.

La solidité du caractère d'Orphée, rapportée dans les *Argonautiques*, laisse peu présager la réaction plaintive que nous livre Ovide. Apollonios décrit un héros aux antipodes de la plainte et qui n'a, en fait, aucune raison de se plaindre. Il est vaillant, plein de vie et de projets. Sa lyre guide la cadence des rameurs<sup>286</sup>, encourage et conforte les marins au combat, réjouit les compagnons durant les fêtes<sup>287</sup> et chante l'amour des amants<sup>288</sup>. Orphée est aussi le poète qui «salue l'aurore et vénère Hélios<sup>289</sup>, le sobre et chaste dieu des lumières<sup>290</sup>», qui célèbre Artémis<sup>291</sup> et qui raconte l'histoire de la création du monde<sup>292</sup>. En conséquence, il est à la fois le chanteur, le poète, le musicien, le compagnon et le fidèle serviteur qui contribue au succès de l'expédition en Colchilde.

À l'évidence, Orphée ne chante pas seulement pour le plaisir des auditeurs. Il agit en protecteur de la mission des Argonautes en couvrant les appels insistants qui les auraient autrement empêchés de s'acquitter de leur devoir envers Jason. Nous constatons que les redoutables Sirènes peuvent être mises en échec par une musique qui attire autrement l'oreille. Il y a, en l'occurrence, deux manières de tirer l'auditeur : la manière des Sirènes, et celle d'Orphée dont le chant représente une alternative à la séduction des Sirènes. Quelle est donc cette alternative? Quel est ce charme faisant concurrence aux envoûtantes Sirènes?

<sup>286</sup> Voir à ce sujet Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 41 ; «and to the sound of the lyre round his altar all together in time beat the earth with swiftly-moving feet ; so they to the sound of Orpheus' lyre smote with their oars the rushing sea-water».

<sup>287</sup> Voici l'extrait qui décrit sa participation à la fête du mariage de Jason et de Médée : «and they marveled when they saw the shapely forms and beauty of the gallant heroes, and among them the son of Oeagrus, oft beating the ground with gleaming sandal, to the time of his loud-ringing lyre and son» ; Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 375.

<sup>288</sup> «Orpheus' harp rang clear, sang the marriage song at the entrance to the bridal chamber» ; Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 373.

<sup>289</sup> Hélios est le mot grec pour soleil. Le dieu des lumières est aussi appelé Apollon par les Grecs et les Romains. Voir à ce sujet Commelin, p. 101.

<sup>290</sup> Jankélévitch, p. 12.

<sup>291</sup> «And for them the son of Oeagrus touched his lyre and sang in rythmical song of Artemis, savior of ships [...] and the fishes came darting through the deep sea, great mixed with small, and followed» ; Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 43.

<sup>292</sup> «He sang how the earth, the heaven and the sea, once mingled together in one form, after deadly strife were separated each from the other ; and how the sun and moon and the paths of the sun ever kept their fixed place in the sky ; and how the mountains rose, and how the resounding rivers with their nymphs came into being and all creeping thing» ; Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 37.

## 5.2 LE CHARME D'ORPHÉE

### 5.2.1 Le charme et la séduction

La séduction et le charme sont des thèmes abondamment discutés dans les mythes : les Sirènes sont séductrices et Orphée est enchanteur. Aussi, la musique semble intimement liée à ce charme et cette capacité à séduire. C'est en chantant des complaintes qu'Orphée est admis dans le monde souterrain et que les Sirènes attirent les navires. De plus, les verbes chanter, charmer et enchanter ont la même racine, ce qui signifie que le mot charme a originellement un sens musical<sup>293</sup>. Le latin *cantum* (chant) donne le mot *carmen*, qui est littéralement une formule magique rythmée, d'où aussi le prénom Carmen. D'après l'ancien terme pour désigner une chanteuse, la *chanteresse* exerce, en outre, un pouvoir magique sur son auditoire. L'amateur d'opéra songe, par exemple, à la Carmen de Georges Bizet<sup>294</sup>, cette Gitane passionnée et sensuelle, aussi envoûtante qu'une Sirène.

La racine du mot charme souligne cette association à la musique, mais ne permet pas de distinguer le charme de la séduction, distinction qui nous paraît essentielle à l'étude de nos deux mythes et de nos deux phénomènes. Selon nous, c'est le philosophe Jankélévitch qui offre une comparaison intéressante. Ce dernier décrit le pouvoir d'influence de la musique orphique et de celle des Sirènes. Sans employer les termes charme ou séduction, il détaille deux types d'attractions qui n'agissent ni de la même manière ni dans le même dessein.

Selon Jankélévitch, l'une de ces musiques attise l'auditeur pour l'asservir, alors que l'autre le retient avec des mélodies qui guérissent l'âme. Nous faisons correspondre la première au chant des Sirènes qui sera étudiée au chapitre six. Le mythe d'Orphée, quant à lui, nous renseigne sur la seconde et, par extension, sur les plaintes qui captivent sans capturer l'auditeur. Autrement dit, ces complaintes sont belles et douces, mais jamais désespérantes.

---

<sup>293</sup> Picoche, p. 82.

<sup>294</sup> Du compositeur français Georges Bizet (1838-1875), *Carmen* est l'opéra connu pour son air «L'amour est un oiseau rebelle».

Orphée «[charme] par sa musique plaintive<sup>295</sup>» et trouve les mots qui disent la souffrance sans le désespoir des plaintes mélancoliques. Son chant est «mélodieux<sup>296</sup>» et sa voix divine (*divine voice*<sup>297</sup>).

L'analyse du dixième livre des *Métamorphoses* nous permet d'étudier la plainte poétique du héros. Ce n'est que confronté au décès d'Eurydice qu'Orphée commence sa plainte. Le poète est foudroyé par la mort soudaine de sa femme et se présente devant Hadès en suppliant le dieu de lui laisser la vie sauve. Sa musique festive est devenue plaintive, mais conserve ses dons enchanteurs qui font le délice des auditeurs. Elle est toujours tendue vers l'autre, destinée à l'atteindre et à l'émouvoir. Sa plainte est triste, et néanmoins belle, charmante et réconfortante.

### 5.2.2 L'effet apaisant des complaintes d'Orphée

«La lyre guide le chantre aimé d'Apollon, par-delà l'ivresse de la douleur.<sup>298</sup>»

Pour écouter Orphée, «les oiseaux venaient se percher sur les arbres d'alentour ; les vents même tournaient leur haleine de son côté ; les fleuves suspendaient leurs cours, et les arbres formaient des chœurs de danse<sup>299</sup>». Le musicien chante entouré d'animaux sauvages adoucis par les sons de sa lyre ; les «bêtes féroces accouraient à ses pieds déposer leur férocité<sup>300</sup>». Il tempère les vagues de la mer, entrave les intentions malicieuses des Sirènes et enchante les hommes : «He ended, and stayed his lyre and divine voice. But though he had ceased they still bent forward with eagerness all hushed to quiet, with ears intent on the enchanting strain

<sup>295</sup> Graves, *Les mythes grecs*, p. 44.

<sup>296</sup> Commelin, p. 334.

<sup>297</sup> Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 39.

<sup>298</sup> Cohn, p. 133.

<sup>299</sup> Commelin, p. 334.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 334.

; such a charm of song had he left behind in their hearts.<sup>301</sup>» Chacun de ces exemples affirme l'effet réconfortant de sa lyre, comme en témoigne aussi l'épisode de sa descente au Tartare.

Orphée voyage aux Enfers pour réclamer la vie de sa femme, morte d'une morsure de serpent au pied. «Quand le chantre du Rhodope l'eut assez pleurée sur la terre, ne renonçant pas à la chercher même chez les ombres, il osa descendre jusqu'au Styx [...] ; et, [...] il aborda Perséphoné et le maître qui règne sur le peuple maussade des ombres.<sup>302</sup>» Ce maître est Hadès<sup>303</sup>, le puissant dieu du royaume des Ténèbres.

Orphée chante en s'accompagnant de sa lyre, afin de charmer Hadès et de lui expliquer qu'il souffre d'être séparé de sa jeune épouse.

Et, frappant les cordes de sa lyre pour accompagner son chant, il dit : «O divinités de ce monde souterrain où nous retombons, tous, nous créatures soumises à la mort, si je le peux, si vous me permettez de dire sans ambages et franchement la vérité. [...] La raison de mon voyage, c'est mon épouse ; une vipère, sur laquelle elle mit le pied, a répandu dans ses veines un venin qui interrompit le cours de ses années.<sup>304</sup>»

Le musicien s'adresse ainsi aux habitants des Enfers, y compris aux âmes condamnées aux travaux infernaux. Sa musique produit une si grande impression que les damnés cessent leurs supplices et écoutent son triste chant. C'est un exploit d'émouvoir ces âmes à peine ouvertes sur le monde et qui, en toutes autres circonstances, sont exclusivement préoccupées par leurs tâches répétitives et les tourments auxquels ils ont été condamnés. Accablé de faim et de soif, Tantale ne pense qu'au festin tenu tout juste hors de sa portée ; Ixion tourne sans arrêt sur une roue en feu ; Prométhée a le foie rongé par des aigles féroces ; les cinquante Danaïdes remplissent d'eau une urne trouée ; et Sisyphe hisse une lourde pierre en haut d'une montagne pour la voir aussitôt redescendre. Nous les aurions cru trop peu disponibles pour s'attarder au souci d'Orphée, or ils paraissent sincèrement attristés.

<sup>301</sup> Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 39.

<sup>302</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 253.

<sup>303</sup> Le dieu de la mort s'appelle Hadès chez les Grecs et Pluton chez les Romains. Il habite le royaume des Enfers avec son épouse Perséphoné.

<sup>304</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.



Tandis qu'il parlait ainsi, faisant résonner les cordes de sa lyre au rythme de ses paroles, les âmes exsangues pleuraient : Tantale renonça à atteindre l'eau qui le fuit, la roue d'Ixion s'arrêta, les oiseaux cessèrent de ronger le foie de leur victime, les petites-filles de Bélus d'emplir leurs urnes, et tu t'assis, Sisyphe, sur ton rocher.<sup>305</sup>

Les damnés interrompent leurs supplices en écoutant la musique d'Orphée. Ils sont à la fois touchés et soulagés. Ils pleurent, néanmoins la peine liée à leur propre trouble s'est momentanément éteinte. La complainte peut donc être «une douceur qui adoucit<sup>306</sup>» même si elle évoque un événement triste comme la peine d'amour d'Orphée. Une musique plaintive n'est pas que déprimante. Même qu'elle est parfois tout sauf ça. Un *stabat mater*, par exemple, est magnifique, bien qu'il raconte la douleur d'une mère qui voit son fils mourant sur la croix<sup>307</sup>. C'est une musique triste et belle à la fois.

Un blues<sup>308</sup> a aussi un double effet attristant et tonifiant. C'est une musique qui rend triste et qui évoque des souvenirs difficiles, or nous vivons aussi cet étrange sentiment d'être soutenu par elle. Nous sentons qu'elle a été écrite par un compositeur sensible à des soucis semblables aux nôtres, qu'elle est interprétée par des musiciens qui la rendent avec cette même sensibilité et qu'elle est écoutée par d'autres qui la trouvent, eux aussi, touchante. L'effet vivifiant vient lorsque nous entendons que quelqu'un a compris ce que nous vivons. C'est que, même seuls avec la musique, nous sommes moins seuls. En fait, *avoir le blues*<sup>309</sup> ce n'est pas tout à fait comme écouter ou chanter un blues, parce que l'écouter et le chanter met en mouvement un rapport d'altérité. C'est ce que nous constatons également dans le mythe.

Avant le début de sa plainte, Orphée enchantait les hommes et la nature, or il touche maintenant les damnés, submergés par la douleur et n'ayant habituellement aucune

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>306</sup> Jankélévitch, p. 9-10.

<sup>307</sup> Le *Stabat mater* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) est un des plus connus du grand public. Le latin *stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa* signifie littéralement la mère souffrante qui pleure, debout au pied de la croix. Le texte désigne Marie, la mère de Jésus, se lamentant devant son fils crucifié.

<sup>308</sup> Le blues est une forme musicale d'origine afro-américaine caractérisée par un rythme lent à quatre temps et une formule harmonique constante, dont le style a influencé le jazz.

<sup>309</sup> *Avoir le blues* est une expression empruntée à l'expression anglaise, *to have the blues*. Cela veut dire avoir le cafard, être triste ou déprimé.

considération pour autrui. Au lieu de s'entêter dans leurs propres souffrances, les suppliciés sont émus par l'expérience d'Orphée. Le chantre leur rappelle que la douleur est quelque chose qu'ils partagent et qui leur permet de se comprendre l'un l'autre. Les âmes exsangues cessent leurs travaux, car la complainte du héros a suscité leur compassion. Elles pleurent, car elles connaissent la même solitude. La plainte apaisante est donc celle qui inscrit le sujet dans un rapport d'altérité.

De plus, nous la qualifions de plainte «poétique», car elle est cohérente et vraie comme un poème. Gaston Bachelard précise cette expérience qui est à la fois familière et difficile à comprendre. Il écrit : «Quelle que soit l'affectivité qui colore un espace, qu'elle soit triste ou lourde, dès qu'elle est exprimée, poétiquement exprimée, la tristesse se tempère, la lourdeur s'allège.<sup>310</sup>» Il est doux, en effet, d'écouter sa peine décrite par un poète, à travers la clarté des vers d'Ovide, par exemple. Là où la douleur annonce notre solitude et notre exclusion, le poème nous rappelle que nous sommes aimés.

«Un poème est bon, écrit Dany Laferrière, quand il parle uniquement de nous au moment où nous le lisons.<sup>311</sup>» Ce qui le rend extraordinaire, selon nous, c'est qu'autant de lecteurs ressentent cette même familiarité avec le texte. Selon notre analyse, un bon texte littéraire a l'habileté de toucher les lecteurs et de donner l'impression qu'on ne s'adresse qu'à eux, tout en rappelant que ces phrases en touchent d'autres. Nous croyons que le lecteur en est apaisé, et que cet apaisement découle du sentiment d'être compris, de savoir que quelqu'un, quelque part, a des pensées et des préoccupations qui sont semblables aux siennes. Il sent qu'on le comprend intimement et que d'autres partagent ses craintes, ses questionnements ou ses idées. En outre, le poème – et, à notre avis, la plainte poétique – est toujours offert de manière à ce que l'autre le comprenne. Ce que cette plainte a de «poétique» est son habileté à amoindrir le sentiment d'isolement. La souffrance du plaignant n'a pas disparu parce qu'il en parle, seulement il se trouve moins seul lorsque s'installe la complicité avec l'autre. De notre point de vue, c'est l'altérité qui est un soulagement, puisque l'expérience souffrante n'appartient plus au seul sujet. Par la complainte, *le drame devient drame humain et non plus*

<sup>310</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1998, p. 183.

<sup>311</sup> Dany Laferrière, *Le goût des jeunes filles*, Montréal, VLB, Éditeur, 2004, p. 149.

*souci individuel*. Le caractère universel de la souffrance est un soulagement parce qu'il écarte la solitude narcissique – celle qui se croit seule abîmée par l'absence et la perte. La blessure est universelle et la découverte de cet état des choses apaise l'homme en autant qu'il y voit une réponse au manque. Au moins l'autre est là, au moins le dialogue est possible. N'est-ce pas la seule réponse valable lorsque la douleur est vive?

Ce qui rassure fondamentalement le plaignant, c'est l'assurance d'une présence et la quiétude de se savoir faisant partie d'une communauté de gens. Contrairement aux plaintes déchirées par la perte et incapables de communiquer, la complainte d'Orphée prie Hadès de gracier Eurydice en montrant qu'il croit que le dieu comprendra sa quête. Sans savoir si son souhait sera exaucé, le héros est confiant d'être reçu, écouté et pris en considération.

### 5.2.3 L'audience devant Hadès

Le chant qu'entonne Orphée est si touchant qu'il charme tous ceux qui auraient dû lui refuser le passage aux Enfers. Les Ténèbres sont des lieux interdits aux vivants, seuls les morts étant autorisés à y pénétrer. Le royaume est gardé par le passeur Charon, le chien Cerbère et les trois Juges des Morts. Plus spécifiquement, Charon est le vieillard qui, moyennant une pièce de monnaie, transporte les Ombres<sup>312</sup> dans une barque chétive sur l'autre rive du fleuve Styx. Cerbère est le chien à trois têtes se trouvant de l'autre côté de ce fleuve, alors que les trois Juges, Minos, Rhadamanthe et Éaque, rendent les peines et récompensent les mortels selon leurs vertus ou leurs crimes. Le récit raconte, entre autres, qu'Orphée franchit ces obstacles grâce au charme de sa complainte. Commelin souligne, par exemple, que Cerbère s'endort au son de sa lyre<sup>313</sup>.

Au lieu de s'étioler, le charme d'Orphée paraît augmenté par sa plainte. Avant son deuil, il charmait la nature et les hommes, alors que maintenant il charme aussi les dieux. Il a interrompu les supplices des damnés, a été conduit jusqu'au Tartare et a obtenu une audience

<sup>312</sup> Les Ombres sont les morts qui doivent traverser le Styx pour subir le jugement qui déterminera où ils séjourneront pour l'éternité.

<sup>313</sup> Commelin, p. 230.

auprès d'Hadès. La musique d'Orphée touche «jusqu'aux êtres insensibles<sup>314</sup>» et éveille même la compassion du sévère dieu des Enfers. Ce dernier est parfois dépeint tenant «des clés dans ses mains, pour exprimer que les portes de la vie sont fermées sans retour à ceux qui parviennent dans son empire.<sup>315</sup>» Il est pourtant clément à l'égard d'Orphée. «Ni la royale épouse ni le dieu qui règne aux Enfers n'ont le cœur d'opposer un refus à sa prière<sup>316</sup>». Eurydice aura la vie sauve si Orphée la précède hors du monde souterrain sans se retourner.

Devons-nous croire que les lois du Tartare ne s'appliquent pas au chantre? Les clés dans les mains d'Hadès dictent pourtant des lois strictes et inviolables. Comment la complainte d'Orphée peut-elle les défier?

Si le chant d'Orphée parvient à toucher ces êtres endurcis et peu enclins à la compassion, le chantre aura pourtant à se soumettre à la volonté d'Hadès. La suite du récit rappelle qu'il perdra Eurydice et qu'on ne lui autorisera pas une seconde fois l'entrée au Tartare. Selon nous, le fait d'y être admis n'est pas une transgression des lois divines, mais plutôt une permission qui lui alloue un forum pour dire sa plainte. Le dieu permet au chantre de prononcer sa plainte comme on aime à entendre jouer des complaintes, c'est-à-dire parce qu'elles traduisent la détresse humaine dans la dignité et dans la beauté. Nous estimons que le dieu des Ténèbres, aussi fier et morbide qu'il soit, ne peut refuser d'écouter une telle plainte, même dans son royaume assombri par la mort. En d'autres mots, Hadès ne lui barre pas le chemin, parce qu'il reconnaît la légitimité de la demande d'Orphée. Qu'est-ce qui fonde cette légitimité?

D'abord, le discours des personnes endeuillées est truffé de souhaits excessifs. Tous voudraient que la mort n'ait pas eu lieu et se demandent ce qu'ils auraient pu faire pour l'empêcher. Les spectateurs désolés de ces plaintes n'y opposent pas d'arguments, parce que la révolte est compréhensible. Bien que la demande soit déraisonnable, ce qu'elle crie de regret et de douleur demeure nette. Refuser la mort et souhaiter qu'elle soit réversible est, en fait, un cri d'impuissance. Au premier cri, l'auditeur ne peut qu'acquiescer en disant «je

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>316</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.

comprends que tu veux que la séparation n'ait pas eu lieu». L'amant qui perd l'être aimé, le parent qui perd son enfant ou l'enfant qui perd son parent : voilà des situations inimaginables dans les premiers temps du deuil. Même Hadès l'entend et le sait. C'est ainsi qu'il laisse Orphée dire sa peine, sans le contraindre. *A priori*, le plaignant souhaite que l'autre entende son souhait, pas qu'il sache l'exaucer. Il cherche autre chose qu'une solution à son problème. Il veut surtout qu'on lui accorde l'espace de parole, afin qu'il puisse dire à quel point il souffre et à quel point la séparation est injuste. Il s'agit, par ailleurs, d'une des fonctions essentielles de la psychothérapie qui, quant à elle, ne peut garantir la disparition de la souffrance. Elle offre, avant tout, un lieu où il est possible de la dire. D'un point de vue psychologique, c'est ce que propose Hadès.

Ensuite, la requête d'Orphée est entendue, car le chantre ne se pose pas en adversaire menaçant ou en revendicateur. Il souhaite être écouté ; «si je le peux, si vous me permettez de dire sans ambages et franchement la vérité.<sup>317</sup>» Il se présente tel qu'il est et formule sa pétition comme une prière.

Tous sont soumis à vos lois, et nous ne nous attardons guère avant de prendre, un peu plus tôt ou un peu plus tard, la route de ce commun séjour. Nous aboutissons tous ici. Cette demeure est pour nous la dernière, et c'est vous dont le règne sur le genre humain a la plus longue durée.<sup>318</sup>

À ce moment-ci du mythe, Orphée est conscient des limites qui ne pourront être outrepassées, quel que soit son désir. Sa plainte n'est pas accusatrice, elle commande l'écoute et la considération. Elle n'utilise pas de moyens malhonnêtes pour gagner l'attention de ses auditeurs.

Une phrase de Cohn nous éclaire encore sur l'accueil que reçoit Orphée au Tartare. Elle écrit que la «lyre d'Orphée est [...] le motif, l'emblème d'une plainte qui devient musique et qui donne le pouvoir [...] de transformer les portes infranchissables en seuils.<sup>319</sup>» Cohn suggère ici qu'Orphée installe un seuil entre le monde des vivants et le monde des morts. En d'autres

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>319</sup> Cohn, p. 126.

termes, sa musique lui a permis d'éviter de confronter Hadès comme dans un combat, qu'il aurait par ailleurs perdu. En se présentant sur le seuil de la demeure d'Hadès, il le convie plutôt à une rencontre.

La métaphore du seuil est un élément central de la pensée de Jager. D'après cet auteur, la rencontre moi-autre est structurée par un espace dialectique appelé seuil ou, en anglais, *threshold*. «Our fundamental relationship to self and other can best be represented by a path that leads via a threshold from one house to another, or from one domain to another.<sup>320</sup>» Le seuil implique à la fois une prise de distance et une approche bienveillante, ces deux mouvements complémentaires étant prescrits lors de l'approche d'une maison ou d'un monde voisin, comme c'est le cas de notre héros. L'arrêt devant le seuil, commande un rituel que respecte Orphée. Il sait qu'avant d'être admis chez l'autre, il doit être invité. Or, s'il est admis devant Hadès, c'est parce qu'il a ouvert un espace où la conversation était possible, malgré l'intransigeance renommée d'Hadès.

Enfin, nous interprétons le geste d'Hadès comme le geste d'un homme qui offre ses condoléances. Présenter ses condoléances signifie l'expression de la part qu'on prend à la douleur de l'autre. Le latin *condolere*, dérivé de *dolere* et qui veut dire souffrir, met en lumière l'expression de la peine d'être témoin de la douleur d'autrui. Il s'agit ici d'une peine partagée, contrairement aux doléances lancées, tels des griefs, pour des malheurs personnels. Nous reconnaissons la préposition latine *cum* (ici *con*) qui souligne que la personne n'est pas seule à souffrir<sup>321</sup>, tel que nous l'avons noté à partir du mot *complainte*<sup>322</sup>.

D'après notre lecture du mythe, la faveur d'Hadès n'est pas de rendre la vie à Eurydice – puisqu'il la reprendra par la suite – c'est d'accueillir Orphée dans sa demeure et de lui donner audience. La plainte poétique d'Orphée trouve des spectateurs attentifs et sincèrement touchés qui, à eux seuls et sans même obtempérer à sa demande, ont diminué ses peines. Il est réconforté parce qu'il sent que les dieux ont reçu sa plainte. Le récit indique que la

<sup>320</sup> Bernd Jager, «The Obstacle and the Threshold : Two Fundamental Metaphors Governing the Natural and Human Sciences», *Journal of Phenomenological Psychology*, 27, numéro 1, 1996, p. 39.

<sup>321</sup> Picoche, p. 160.

<sup>322</sup> Voir art. 3.1.3.

musique orphique apaise les Ombres et le cœur du chanteur lui-même, car Orphée ne montre pas jusqu'ici les signes d'un deuil mélancolique. Sa plainte a les qualités d'une plainte poétique prête à recevoir les paroles de réconfort et sûre d'atteindre le cœur des plus bourrus. Selon notre interprétation, elle est persuasive comme l'est un madrigal de Monteverdi<sup>323</sup> : elle nous incite à l'écouter, car elle est sonore et résonnante.

#### 5.2.4 Les plaintes résonnantes et sonores

La plainte poétique n'est pas monologique, c'est un discours qui est réellement adressé à l'autre. Le plaignant se soucie de ce que l'auditeur est en mesure de comprendre. Il cherche les expressions les plus parlantes qui communiqueront le mieux ce qu'il vit. Il s'agit d'une plainte communicatrice qui, comme le poème, vise à atteindre le cœur de l'autre. En outre, il faut souligner l'effort que fournit le plaignant pour traduire sa plainte. Pour nous, elle est poétique aussi, parce que le sujet y met cet effort, la poésie étant tendue vers son lecteur comme le plaignant est tendu vers son auditeur. Nous repérons la poésie de ces plaintes dans la considération du sujet pour l'autre : il choisit ses mots comme un poète cherchant à traduire avec précision le sentiment qui l'habite. Nous sommes donc loin de ces plaintes qui croient porter un «étroit secret incommunicable»<sup>324</sup>. En somme, la douleur n'a pas tari sa foi en l'autre.

Orphée continue, de cette façon, à susciter le support et l'empathie d'autrui. Il obtient l'appui dont il a besoin en touchant la sensibilité d'Hadès, autrement dit, il connaît les paroles qui auront le plus d'impact. Il fait un parallèle entre l'amour qu'il éprouve pour Eurydice et l'amour qui unit le dieu à Perséphoné ; «si la rumeur qui rapporte le rapt de jadis n'est pas mensongère, vous-mêmes, c'est l'Amour qui vous unit.»<sup>325</sup> Le héros remémore l'enlèvement de la jeune déesse. C'est une flèche du dieu de l'amour qui frappe Pluton<sup>326</sup> et l'incite à

<sup>323</sup> Un madrigal est une pièce vocale polyphonique (à plusieurs voix) sur un texte profane. Claudio Monteverdi et Giovanni Pierluigi da Palestrina sont des madrigalistes de la Renaissance italienne.

<sup>324</sup> Mas del Aire, p. 12.

<sup>325</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.

<sup>326</sup> Pluton est le nom romain pour Hadès.

prendre la fille de Dèmèter ; «presque en un même instant elle fut aperçue, aimée et enlevée par Pluton ; telle est la promptitude de l'amour.<sup>327</sup>» Orphée interpelle Hadès personnellement en rapportant cette histoire. Selon nous, le mythe témoigne de la façon dont le plaintif encourage l'empathie et la compassion de l'autre. Dans ce cas, Hadès peut maintenant associer la douleur du deuil à sa propre vie et réellement se mettre à la place du chanteur en imaginant perdre celle qu'il chérit. À notre avis, ce n'est pas une ruse ou une manipulation, mais une manière de charmer en touchant l'intimité de l'auditeur.

Pour comprendre l'autre, il faut sonder la résonance que la plainte a pour nous. C'est aussi ce qui se produit quand nous écoutons une musique plaintive, c'est-à-dire que notre oreille est attirée par ce qui est évocateur. Une plainte résonante et sonore est une plainte qui a une signification personnelle et touchante. Le mythe d'Orphée exemplifie l'impact d'une telle écoute : Orphée fait «résonner les cordes de sa lyre<sup>328</sup>» pour toucher son interlocuteur. Le sujet y trouve refuge, car il y est comme chez lui. Les «cordes sonores<sup>329</sup>» racontent sa vérité intime.

Jankélévitch suggère que c'est le rapport d'intimité avec une pièce musicale qui la rend touchante.

Par une irruption massive la musique s'installe dans notre intimité et semble y élire domicile : l'homme que cette intruse habite et possède, l'homme ravi à soi n'est plus lui-même ; il est tout entier corde vibrante et tuyau sonore, il frissonne follement sous l'archet ou les doigts de l'instrumentiste.<sup>330</sup>

Au fond, «être touché» c'est sentir que le compositeur ou l'interprète comprend quelque chose qui appartient à notre intimité et que nous croyions à nous seul. Pour autant que cela nous étonne, nous découvrons que nos expériences sont mises en scène par certaines musiques. Selon nous, la plainte poétique véhicule de telles phrases connotées de sens qui illuminent le monde et nous rattache à nos voisins. Se plaindre poétiquement c'est dire sa

<sup>327</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 146.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>330</sup> Jankélévitch, p. 7.



souffrance à travers «la justesse des accords variés<sup>331</sup>» de la musique d'Orphée. C'est savoir toucher les cordes sensibles de son auditeur. Dans les faits, la plainte poétique résonne pour soi et pour l'autre, car elle donne un sens à la douleur. Elle est belle et charmante *parce qu'elle est cohérente*. En termes musicaux, cela désigne *sa justesse*, ou sa capacité d'illustrer l'expérience du sujet avec précision.

#### 5.2.5 La Passion selon Saint Matthieu

Nous faisons peu de comparaisons avec d'autres types de plaintes, telle la plainte religieuse. La visée psychologique de la thèse oriente autrement notre étude du phénomène de la plainte, néanmoins les liens que nous établissons avec la musique nous incitent à faire un pont vers la musique sacrée. Nous faisons par exemple allusion au *Stabat mater* de Pergolesi pour parler des musiques qui résonnent de vérité et de douleur. À vrai dire, la tradition chrétienne regorge de tels exemples. Ces musiques prennent pour thème la souffrance, mais transcendent le mal de vivre pour dire à la douleur qu'elle n'aura pas le dernier mot. Incarnée dans un chant sacré et dans l'événement du concert, nous assistons à une plainte poétique qui se manifeste dans le monde.

Pour illustrer notre point, nous choisissons le premier choral de La Passion selon Saint Mathieu de Jean Sébastien Bach. Cette pièce, qui parle de la souffrance (*passus*), de la mort et de la résurrection du Christ, commence par une plainte : «Viens, ô peuple, vois mes larmes [*Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*]<sup>332</sup>». Le verbe allemand *helfen* signifie secourir dans le sens d'aider un complice à se relever et partager le fardeau de sa chute – le mot *helfer* signifiant complice. Ainsi *helft mir klagen*, littéralement *assiste ma plainte*, possède l'idée de complice et de partage et signifie profondément : assiste-moi dans ma plainte ou partage avec moi cette plainte. La traduction francophone n'est donc pas assez précise, car il n'est pas uniquement question de *voir* les larmes de Jésus, mais de l'accompagner dans sa plainte, de

<sup>331</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 257.

<sup>332</sup> Johann Sebastian Bach, «Chor : Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen», *La Passion selon Saint Matthieu*, Orchestre philharmonique de Berlin, sous la direction de Herbert Von Karajan, Berlin, Polydor International GmbH, 1973.

pleurer avec lui. Les auditeurs nous semblent conviés à offrir leurs condoléances, comme le fait Hadès pour exprimer la part qu'il prend dans le deuil d'Orphée. Aussi bien dans le choral de Bach que dans le mythe, se plaindre n'est pas un acte individuel puisque le destinataire de la plainte est prié d'y adjoindre ses propres lamentations. Formulée ainsi, la plainte est une invitation ou un appel au dialogue. Or il faut souligner que Bach a composé ce choral pour deux chœurs et un chœur d'enfants. Autrement dit, la dimension dialogique n'est pas seulement évoquée, mais manifeste dans le texte et dans l'écriture de la musique. Les chœurs se répondent et entrent littéralement en conversation. Voici un autre extrait.

Viens, ô peuple, vois mes larmes,  
C'est lui! – Qui? – Ton fiancé.  
Voyez! – Quoi? – L'agneau divin.  
Voyez! – Quoi? – Vois sa douceur.  
Voyez! – Quoi? – Vois nos péchés.  
Voyez tous le Bien-Aimé  
Sur la route du calvaire.<sup>333</sup>

Ce double chœur illustre bien pour nous le dialogue de la plainte poétique. L'homme qui souffre cherche à obtenir une audience, tel Orphée chez Hadès, afin de trouver soutien, compassion et refuge. Il cherche à être compris et entendu. Selon notre interprétation, le peuple qui entend les paroles et qui pleure la mort du Christ fait écho au peuple des Ténèbres des traditions plus anciennes qui pleurent avec Orphée. Dans les deux cas, c'est une communauté entière qui prend part aux lamentations, telle la coutume voulant que tous les habitants du village se déplacent lorsqu'on célébrait des funérailles. Dès lors, la mort et le deuil ne sont pas du domaine privé, mais communautaire.

D'ailleurs, en plus d'être un genre dramatique médiéval qui met en scène les souffrances, la mort et la résurrection du Christ, la Passion est un événement public chrétien qui vient souligner les souffrances et les supplices qui ont précédé et accompagné la mort de Jésus de Nazareth, dit le Christ. La Passion est célébrée le Vendredi Saint et a toujours un caractère communautaire et collectif.

---

<sup>333</sup> *Ibid.*

La pièce de Bach est apaisante parce qu'elle nous délivre au moins de la tyrannie de cette plainte qui cherche une guérison. Nous verrons plus loin une plainte mélancolique qui se révolte et ne tolère pas le manque, comme s'il était possible d'écarter la souffrance du deuil ou même d'annuler la perte. En comparaison, celui qui se joint à la plainte accepte la condition humaine comme condition manquante et espère simplement *que l'autre ajoute sa voix* : *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*. Nous comprenons en l'occurrence qu'une plainte poétique n'est pas un discours individuel, sa manifestation musicale illustrant plutôt un chant où s'élèvent plusieurs voix. La plainte poétique, telle qu'illustrée dans la passion, c'est fondamentalement se joindre au chœur. Le choral de Bach nous convie à ajouter nos pleurs et nos voix à une plainte qui parle de notre humanité, elle-même fondamentalement liée à la douleur de la perte. La Passion selon Saint Matthieu rappelle notre fragilité et notre mortalité, or elle transforme aussi la douleur en quelque chose d'harmonieux. C'est l'harmonie d'une musique qui promet la présence de l'autre et qui permet ainsi une forme de réconciliation. Chacun y reconnaît son humanité en entrevoyant l'espoir qu'il y a une réponse au manque et que cette réponse ne peut venir que de la voix de l'autre.

### 5.2.6 Le poème de Rilke

Le poème *Orphée, Eurydice, Hermès*<sup>334</sup> est inspiré du mythe d'Eurydice. Il précède de près de vingt ans l'écriture des *Élégies* et des *Sonnets à Orphée*, dont traite Cohn<sup>335</sup> dans son article. Rilke y met en scène le voyage de retour des amants, alors qu'Eurydice suit Orphée hors des Ténèbres. Une des strophes dépeint une plainte qui éclaire notre compréhension de la plainte poétique.

<sup>334</sup> Hermès est le dieu messager qui, selon l'interprétation de Rilke, guide les pas d'Eurydice ; «le dieu-guide, le dieu des plus lointains messages / la chape ailée au-dessus des yeux clairs, [...] et, donnée, ah! donnée à son autre main, elle» ; Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète : précédées d'Orphée et suivies de deux essais sur la poésie*, Lausanne, La bibliothèque des arts, 1990, p. 14. Ovide ne fait, par contre, aucune mention de ce dieu dans les *Métamorphoses*.

<sup>335</sup> Rilke publie les *Sonnets à Orphée* et les *Élégies* en 1923. Le poème *Orphée, Eurydice, Hermès* date de 1904.

Elle, objet d'un si grand amour, que d'une lyre / une plainte plus haut que les cris des pleureuses / était montée, un univers de plainte pure / où tout avait repris présence : champs, chemins, / bourges et bêtes, forêts et fleuves et vallées, / et qu'autour de l'autre terre, un soleil se mouvait / et tout un ciel silencieux chargé d'étoiles, / un ciel de plainte aux constellations rompues<sup>336</sup> / elle, objet d'un si grand amour...<sup>337</sup>

À ce moment-ci du mythe, Orphée est rongé par la peur de perdre sa femme et, aussi, plein d'espoir de la retrouver. Nous l'imaginons fébrile et craintif, quittant le Tartare avec hâte et impatience. Or, Rilke choisit de dépeindre une toute autre attitude chez le chanteur. Il est certes ému, mais ni craintif ni impatient. Par contraste au mythe original, Rilke décrit une plainte généreuse à travers laquelle Orphée demeure confiant de la présence d'Eurydice. Sans se retourner pour s'en assurer – et sous peine de la perdre à jamais – il sait qu'elle est derrière lui. Nous remarquons aussi que Rilke décrit la beauté de la nature et non la beauté de la dryade. Pour nous, cela signifie qu'aimer ce n'est pas faire l'éloge des qualités de l'autre, c'est voir le monde s'animer à l'annonce de son retour. En effet, le regard d'Orphée est porté au-devant de lui et vers le monde qui se transforme pour les accueillir, où, comme il est écrit, «tout avait repris présence<sup>338</sup>». Pour un amoureux qui espère son amante, le monde est toujours beau. Dans le poème de Rilke, la nature est présente au même titre que l'être aimé, comme si les bourges et les forêts contenaient une promesse de retour. À l'instant où le prend Rilke, Orphée n'est pas centré sur la crainte de perdre Eurydice, mais sur le monde qui s'illumine à l'idée d'accueillir la belle dryade.

Le mythe et le poème de Rilke démontrent que la musique d'Orphée ne perd pas son charme après le début de sa plainte. Il charmait les hommes et la nature avant d'être frappé par la mort d'Eurydice et les charme toujours. Il sait encore rassembler les gens autour de lui et ne connaît pas la solitude. Il est souffrant, mais il n'est pas seul. Le musicien unissait auparavant

<sup>336</sup> Robert Graves (*Les mythes grecs*, p. 45) rapporte que «c'est à l'intervention [d'Apollon] et à celle des Muses que la Lyre doit de figurer comme constellation dans le ciel.»

<sup>337</sup> Rilke, *Lettres à un jeune poète*, 1990, p. 15.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 15.

les Argonautes dans leur mission<sup>339</sup> et soudait les alliances en célébrant l'union amoureuse entre Jason et Médée<sup>340</sup>, maintenant, il adoucit le cœur des Ombres et des dieux du Tartare.

Les auditeurs sont charmés par la musique d'Orphée. Or, charmer l'autre c'est aussi *l'émouvoir*. Sa lyre émeut le maître des Ténèbres et fait pleurer les suppliciés ; «les âmes exsangues pleuraient<sup>341</sup>». Nous interprétons le mythe d'Orphée en étudiant la racine du verbe émouvoir qui, selon nous, n'est pas tout à fait un synonyme du verbe charmer. L'étymologie (é-mouvoir) soulève en fait la question du mouvement et du changement. Être ému par une musique, c'est se laisser toucher et changer par ce qu'on entend. Cela suppose une capacité à se questionner et à rester ouvert aux différents points de vue. En conséquence, nous nous demandons si une plainte é-mouvante engage un processus de changement. Le sujet qui adopte une telle plainte est-il amené à changer de perspective?

### 5.3 LA PLAINTÉ POÉTIQUE ET LE CHANGEMENT

Selon Jankélévitch, la musique d'Orphée est celle «dont la seule vocation est [...] la guérison et l'apaisement<sup>342</sup>». Notre analyse supporte l'idée que la plainte poétique est apaisante pour le sujet, or nous ne sommes pas prêts à parler de guérison. Il reste que la complainte exprime un mal-être. Elle est un discours sur la souffrance, même si elle fait échec à la mélancolie. La plainte poétique, comme la complainte d'Orphée, ne marque pas la fin de la souffrance, elle constitue une manière de la dire qui échappe au deuil mélancolique. Il s'agit d'une «mise en forme de la douleur, une réorganisation dans la beauté des expressions d'un désordre perçu dans un premier temps comme irréparable, une élégie pour commencer à clore le deuil.<sup>343</sup>» Et nous estimons que c'est la poésie de cette plainte qui adoucit ainsi la peine. C'est pourquoi

<sup>339</sup> «[And] to the sound of the lyre round his altar all together in time beat the earth with swiftly-moving feet ; so they to the sound of Orpheus' lyre smote with their oars the rushing sea-water» ; Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 41.

<sup>340</sup> «Orpheus' harp rang clear, sang the marriage song at the entrance to the bridal chamber» ; Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 373.

<sup>341</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.

<sup>342</sup> Jankélévitch, p. 12.

<sup>343</sup> Mas del Aire, p. 10.

nous l'avons appelé *plainte poétique*. Cohn écrit : «La poésie n'efface pas le tourment, elle fait comprendre ou croire – tel est son pouvoir – que le sens existe<sup>344</sup>». Donner un sens à l'expérience n'empêche pas le plaignant d'être souffrant. C'est souffrir sans y laisser sa peau, l'habile compromis qui sauve de la déchéance et qui est peut-être déjà le changement.

### 5.3.1 Bouger et changer

Pour décrire l'émotion que produit le chant orphique, le mythe raconte que les arbres et les animaux suivent le chantre. Sa musique provoque littéralement le mouvement. Les rochers se déplaçaient ; «les oiseaux venaient se percher sur les arbres d'alentour ; les vents même tournaient leur haleine de son côté ; les fleuves suspendaient leurs cours, et les arbres formaient des chœurs de danse<sup>345</sup>». De notre point de vue, cela désigne en même temps son charme incroyable et indique que sa musique plaintive incite au changement. En d'autres termes, émouvoir son auditoire, c'est susciter un mouvement, un changement de perspective. Orphée tempère, entre autres, les positions intransigeantes des habitants des Enfers. Contrairement à leur habitude, le passeur Charon admet un mortel au Tartare, le féroce Cerbère s'endort au son de la cithare, l'inflexible Hadès reçoit Orphée, et les damnés délaissent une tâche qui semblait imperturbable. La complainte orphique a assoupli leurs positions rigides.

Appliquée à notre étude, cela signifie que la plainte poétique amène le sujet à reconsidérer ce qu'il prenait pour des certitudes. Il bouge et se remet en question. D'après Roustang, la mobilité et le changement sont invariablement liés. La «maladie est toujours un recroquevillement figé, alors que la guérison commence et s'achève dans une mobilité réciproque<sup>346</sup>». Cette mobilité appartient ici à la réciprocité dans la relation à autrui et au monde. Bouger, c'est changer de perspective en fonction de ce qu'apporte l'autre.

---

<sup>344</sup> Cohn, p. 139.

<sup>345</sup> Commelin, p. 334.

<sup>346</sup> Roustang, *La fin de la plainte*, p. 46. Pour en savoir plus sur la position de Roustang sur le changement et la guérison, voir en particulier les chapitres «Narcisse et Psyché ou l'illusion de la guérison par la connaissance de soi» et «Je m'attends qu'il changera».

Nous envisageons la plainte poétique comme une parole flexible et créative. C'est le discours d'un sujet curieux qui questionne et bouscule les idées reçues. Cette plainte contraste avec le discours du mélancolique qui tient à ce que sa plainte reste inchangée. Mas del Aire fait dire au plaignant : «c'est l'ordre des choses qui doit changer et non pas mes propres sentiments.<sup>347</sup>» Sa plainte est, à ses yeux, l'unique point de vue valable auquel les autres doivent acquiescer. Sa plainte crie sans cesse qu'elle n'acceptera pas de bouger ou de se remettre en question. Le sujet qui se plaint comme notre chanteur est, au contraire, tout ouvert aux idées nouvelles. Ce dernier cherche le dialogue avec l'autre plutôt que son assentiment. Il s'attend à être éclairé pas les répliques d'autrui et compte sur lui pour mieux comprendre sa situation.

Notre parallèle entre la plainte et la musique est ici fort pertinent, la musique étant selon nous un art intimement lié au mouvement. Grondin écrit : «La musique appelle [...] une réponse, un écho. Il est impossible d'entendre une mélodie sans la chanter intérieurement, sans vouloir taper du pied et probablement danser.<sup>348</sup>» Ce mouvement, souvent corporel, est aussi une mobilité de la pensée et, selon nous, un mouvement vers l'autre. La plainte poétique se fait comprendre comme un appel qui attend une réponse. Elle n'est pas plus figée que la musique ou le musicien lui-même. À vrai dire, un chanteur statique ne peut pas espérer faire de la belle musique. Il est en apparence immobile, mais son corps est en fait toujours en mouvement, ou prêt à se mettre en mouvement. Pour émettre un beau son, le chanteur doit être détendu, le corps souple. Cette aisance corporelle est également caractéristique de la sensation physique qui accompagne les plaintes poétiques. Celles-ci occasionnent un relâchement de la tension permettant de bouger et de respirer plus librement. Il y a aussi une aisance dans la parole. La parole poétique délie la gorge, l'abdomen, le diaphragme ainsi que tout l'appareil phonatoire, jusqu'à la langue, la bouche et le visage. La personne est visiblement moins anxieuse que le mélancolique. Nous observons, en l'occurrence, que le chanteur et le plaignant ont en commun cette posture qui crée un son ample et résonnant.

---

<sup>347</sup> Mas del Aire, p. 11.

<sup>348</sup> Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, p. 67.

Une note chantée prend son amplitude dans les résonateurs du chanteur<sup>349</sup> qui agissent telle la caisse de résonance d'un instrument. Le plaintif a, quant à lui, recours aux mots qui emplissent l'espace ouvert par la dialectique de la plainte. Le phénomène de la plainte poétique apparaît calqué sur le phénomène acoustique : pour qu'existe la musique, il faut cet espace qui amplifie et embellit le son, et pour qu'une plainte soit poétique, elle doit résonner chez autrui.

### 5.3.2 Changer et échanger

Selon Roustang, tout changement a lieu par et à travers l'altérité. «Échanger et changer [...] ont le même sens : on ne peut changer que par l'échange, on ne peut échanger les paroles, les gestes ou la présence si l'on ne change pas<sup>350</sup>». Le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis rend cette même idée en décrivant l'impression que l'œuvre de Donald W. Winnicott a sur lui : «C'est son œuvre que j'ai rencontrée, au sens fort du terme qui veut qu'une rencontre opère un changement.<sup>351</sup>» En tant que dialectique, nous concluons que la plainte poétique provoque une de ces rencontres qui mène au changement. Ici, parler ce n'est pas parler pour soi, c'est dialoguer avec l'intention de laisser l'autre agir sur nous.

Nous soumettons un autre exemple littéraire de ce type d'échange. Il s'agit d'un extrait de la récente publication d'Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart*. Le romancier y décrit sa relation avec le compositeur par le biais de lettres intimes, mariant l'autobiographie et l'essai sur la musique. Ses lettres adressées à Mozart rendent compte de ce qui se passe en nous, lorsqu'une musique nous parle directement. «Cher Mozart, / Comme c'est étrange ce que tu viens d'accomplir! M'envoyer une musique triste, et, ce faisant, me consoler de ma tristesse. [...] Le chagrin se transfigurait. De ton sentiment, tu faisais une œuvre.<sup>352</sup>» Schmitt raconte qu'un soir, dans le taxi le menant chez lui après une visite auprès d'un être cher gravement

<sup>349</sup> Ce qu'on appelle le résonateur du chanteur désigne les cavités qui permettent aux sons de résonner. Il s'agit du conduit vocal, composé du pharynx, de la bouche et du nez.

<sup>350</sup> Roustang, «Seuls les poètes», *Filigrane*, p. 34.

<sup>351</sup> Pontalis, *Perdre de vue*, p. 207.

<sup>352</sup> Eric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, Paris, Éditions Albin Michel, 2005, p. 58.



malade, il entend par hasard l'Adagio du *Concerto pour clarinette en la majeur* de Wolfgang Amadeus Mozart. En reconnaissant la pièce, il abandonne l'état engourdi qui tenait sa sensibilité à distance.

Pleurer, enfin. Depuis que j'affrontais les agonies de mes proches, je n'avais plus pleuré. / Pleurer. Puis accepter. / Grâce à toi, j'acceptais. Oui, je crois que j'acceptais aussi. / [...] Accepter l'inévitable tristesse. Consentir au tragique de l'existence. Ne pas se raidir contre la vie en la niant. Cesser de la rêver autre qu'elle n'est. Épouser la réalité. Quelle qu'elle soit. [...] Ce soir, je me suis pardonné. / Pardonné de ne pas avoir le pouvoir de changer l'univers. Pardonné de ne pas savoir rivaliser avec la nature quand elle nous détruit. Pardonné de n'avoir comme arme que ma seule compassion. / Ce soir, je me suis pardonné d'être un homme.<sup>353</sup>

Schmitt montre un plaintif qui est conscient de ses limites, lui aussi soumis aux lois de la vie et de la mort. Le soupir de soulagement que nous devinons dans le texte nous semble être l'aboutissement «poétique» de l'impuissance, c'est-à-dire lorsque notre condition d'humain, limité et imparfait, nous délivre de la colère de ne pas pouvoir en faire plus. L'accepter dissout en partie la peine. L'adagio a délié ses larmes et l'a délivré d'un poids qui n'était pas le sien à porter. Pleurer enfin parce qu'il est douloureux de voir souffrir ceux qu'on aime et parce qu'il y a le deuil, mais cesser de s'alourdir de ce qui n'est pas de notre ressort. Il ne faut pas, par contre, accorder tout le mérite au concerto ou croire que la musique a servi tel un médicament qu'on administre. À notre avis, la musique produit cet effet, car sa plainte l'a prise pour modèle. Autrement dit, la musique enseigne une plainte qui se lamente poétiquement. C'est une lettre que Schmitt adresse à Mozart, c'est-à-dire un témoignage de sa rencontre avec l'œuvre du musicien.

Nous constatons une fois de plus que la plainte poétique s'inscrit dans une dialectique priant l'autre d'écouter et de compatir. C'est souffrir en ayant l'autre à ses côtés. De là s'élabore le sens, même si ce n'est que le sens conféré par une présence empathique. Sans l'autre, la tristesse est plus triste et la douleur plus douloureuse. Bachelard écrit ceci : «Deux âmes solitaires se rencontrent dans le monde. L'une de ces âmes fait entendre des plaintes et

---

<sup>353</sup> Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, p. 61.

implore de l'étrangère une consolation. Et doucement, l'étrangère se penche sur elle et murmure : Pour moi aussi c'est la nuit. Cela n'est-il pas une consolation?<sup>354</sup>»

Le mythe d'Orphée nous fait voir l'importance de l'art et de la musique dans la thérapie. La cithare est l'emblème d'une plainte qui engage un changement de position qui est toujours un mouvement vers l'autre. En ce sens, se plaindre poétiquement, c'est apprendre à faire de la musique.

La plainte poétique est, en tant que discours sur la souffrance, un modèle pour la psychothérapie. Le psychologue clinicien comprend, en écoutant Orphée, que son objectif n'a jamais été la suppression de la douleur. Son but est autre que celui du médecin. Les plaintes qui s'étendent dans le bureau du psychologue doivent tendre vers le dire poétique. La thérapie n'éteint pas la souffrance, contrairement à ce qu'on peut penser, elle propose plutôt une façon de la dire et, par là, une façon nouvelle de la vivre. Dans l'optique de cette étude, il s'agit d'apprendre à se plaindre comme Orphée, c'est-à-dire face à l'altérité et dans le monde. La plainte apparaît ici comme une élégie qui ne connaît pas le désespoir. Ce n'est pas l'expression d'un sujet angoissé, mais une musique qui fait échec à la confusion et aux idées noires. Selon notre définition, se plaindre avec poésie, c'est trouver les paroles évocatrices et cohérentes qui donnent un sens à l'expérience souffrante et qui nous rapprochent de l'autre. En contrepartie, nous verrons dans le chapitre suivant que la plainte mélancolique est très peu orientée vers l'autre et que, lorsqu'elle s'adresse à autrui, c'est avec la demande d'être guéri. L'autre est alors instrument de travail et non instrument de musique. Le mélancolique se plaint, mais ne sait pas installer une dialectique qui permet une vraie rencontre. L'autre est pour lui un appui incertain et fuyant. Sa plainte est en quelque sorte dépoétisée, c'est-à-dire lassante et stérile.

Nous étudions la plainte mélancolique entre autres par le biais du mythe d'Orphée. La suite du récit montre la réaction mélancolique du héros face à la séparation définitive avec Eurydice. Revenant du Tartare sans elle, Orphée délaisse sa plainte poétique au profit de

---

<sup>354</sup> Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1998, p. 245.

l'insistance revendicatrice du discours mélancolique. Il déclare que son deuil sera infini et, de ce fait, met en scène le deuil inachevé décrit par Freud dans *Deuil et mélancolie* et rapporté par Jacobi et Hassoun comme étant le point de départ de la plainte.

Le mythe d'Orphée permet d'étudier successivement les deux phénomènes de plainte, or nous n'en déduisons pas un tableau clinique unique qui veut que les deux plaintes se suivent obligatoirement. Il est tout aussi possible qu'une personne fasse l'expérience d'une des deux plaintes, sans passer, comme Orphée, de l'une à l'autre. Notre travail vise surtout à préciser ce qui différencie les deux phénomènes, l'expérience d'Orphée offrant de surcroît l'occasion de mieux comprendre certaines des étapes pouvant mener à la mélancolie.

La première partie du chapitre six décrit l'évolution d'Orphée vers la détresse du mélancolique. La seconde analyse concerne les Sirènes qui illustrent, elles aussi, ces discours de type mélancolique.

## CHAPITRE VI

### LA PLAINTÉ MÉLANCOLIQUE

«Là où il y a douleur, c'est l'objet absent, perdu, qui est présent ; l'objet présent, actuel, qui est absent.<sup>355</sup>»

Nous abordons, dans ce sixième chapitre, le phénomène de la plainte mélancolique à travers l'étude du mythe d'Orphée et du mythe des Sirènes. L'analyse de la mélancolie d'Orphée est détaillée dans la première partie du chapitre, alors que la plainte des Sirènes est discutée dans la deuxième partie. Chaque mythe étend notre compréhension du phénomène en laissant voir des facettes différentes de cette plainte.

Les Sirènes illustrent notamment les aspects rudes et revendicateurs des plaintes mélancoliques. Ces créatures ordonnent aux marins de s'approcher et de se donner à elles, comme le plaignant s'opposant au départ d'autrui. La voix hostile des Sirènes rappelle les reproches qu'adresse le mélancolique, c'est-à-dire cette plainte portée contre l'autre. Il nous semble aussi que la figure de la Sirène évoque la complexité du phénomène. Le chant irrésistible et dangereux de la Sirène nous parle de la façon dont le mélancolique reste attaché à sa plainte, malgré la souffrance qu'elle engendre. Il est séduit et pris comme dans le filet d'une Sirène.

L'analyse du mythe des Sirènes est basée sur les *Argonautiques* d'Apollonios, l'*Odyssée* d'Homère et quelques passages dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Apollonios raconte l'expédition qui mène les Argonautes devant l'île des Sirènes, Homère rapporte l'affrontement entre Ulysse et les Sirènes et Ovide décrit l'histoire de leur métamorphose en femmes-oiseaux. Nous interprétons le mythe des Sirènes dans la seconde moitié du présent chapitre.

Nous commençons le chapitre six en poursuivant notre analyse du mythe d'Orphée. Nous étudions la transformation qui se produit chez Orphée lorsqu'il échoue à ramener Eurydice des Enfers. Nous le voyons adopter l'attitude d'un homme désespérément à bout de moyens, sa vive espérance étant disparue. Le dixième livre des *Métamorphoses* narre sa réaction au deuil lorsque sa femme s'éloigne à jamais vers le royaume d'Hadès. «Frappé une seconde fois par la mort de son épouse, Orphée resta figé de stupeur [...] : la terreur ne l'abandonna pas qu'il n'eût auparavant changé de nature, son corps s'étant pétrifié<sup>356</sup>». Voyant Eurydice mourir, cette fois par sa faute, le chanteur subit un choc qui transforme son rapport au monde. Il a, selon le mythe, *changé de nature*. Le poète plein d'esprit est dorénavant privé de son art.

<sup>355</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977, p. 262-263.

<sup>356</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 255.

Ses plaintes charmantes et communicatrices qui consolaient les âmes défaites des Ténèbres sont remplacées par des plaintes faites de reproches. C'est avec rancœur qu'il quitte l'Averne. Il renie dès lors l'affection des femmes de son pays et proclame que son deuil d'Eurydice sera éternel. Notre analyse trace un parallèle entre le deuil du chantre et le deuil sans fin du mélancolique qui ne tolère pas la séparation. Nous examinons dans la première partie du sixième chapitre les changements qui ont lieu dans la façon dont Orphée exprime sa douleur et nous soulignons, entre autres, que son chant émouvant s'est transformé en cri revendicateur.

Nous analysons également le onzième livre des *Métamorphoses* qui raconte l'histoire de la mort du chantre aux mains des Bacchantes. Ici aussi, nous voyons les impacts de ses plaintes mélancoliques sur les relations qu'il entretient avec le monde. Son chant ne possède plus le pouvoir enchanteur qui lui permettait de dompter la nature et d'attirer la sympathie. Sa musique est devenue inefficace, les accords tirés de sa lyre étant maintenant inaudibles et embrouillés par le hurlement des Bacchantes.

## 6.1 LA PLAINTÉ MÉLANCOLIQUE D'ORPHÉE

### 6.1.1 Le retrait nécessaire

Nous reprenons l'interprétation du mythe d'Orphée au moment où le chantre est confronté à la mort définitive d'Eurydice. Il essaie d'implorer à nouveau les dieux, mais, cette fois, Charon lui bloque le passage. «Malgré ses prières, ses vains efforts pour obtenir de passer une seconde fois, le nocher l'avait écarté.<sup>357</sup>» Orphée est contraint à subir les souffrances liées au deuil, sans l'espoir de revoir sa bien-aimée, sinon au moment de sa propre mort.

Les premières réactions d'Orphée sont conformes aux signes que la psychologie clinique associe au processus de deuil. Il est déprimé et cesse de manger, de boire et de s'occuper de lui ; «Il resta [...] sept jours entiers assis sur la rive, sans prendre aucun soin de sa personne, sans toucher aux dons de Cérès ; sa peine, sa douleur, ses larmes furent ses aliments.<sup>358</sup>» Atterré par la souffrance, Orphée s'est réfugié là où personne ne peut l'atteindre ou lui porter secours. «En vain les femmes de Thrace cherchèrent à le consoler ; fidèle à l'amour

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 255.

d'Eurydice, il repoussa ou dédaigna toute consolation.<sup>359</sup> » Pour ne pas faire face au réconfort, il somme la forêt à venir lui faire de l'ombre.

Il était une colline et, sur cette colline, un plateau de surface très égal, tout verdoyant d'une couche de gazon. L'ombre faisait défaut à ce lieu. Quand le poète, fils des dieux, se fut assis en cet endroit et eut fait vibrer les cordes sonores de sa lyre, l'ombre y vint. Il n'y manqua ni l'arbre de Chaonie, ni le bouquet de sa lyre, ni le chêne aux frondaisons altières, ni les tilleuls délicats<sup>360</sup>.

Sous le feuillage des branches s'étant courbées pour lui fabriquer cette triste retraite, Orphée est imperméable aux condoléances. Il est troublant de le voir s'isoler ainsi et, en même temps, nous comprenons qu'il s'accorde un répit, afin de pleurer à sa guise, loin des regards d'autrui qui auraient voulu, en toute bonne foi, le soulager de ses peines.

Ce mouvement de retrait nous paraît compréhensible dans les circonstances d'un drame. Un extrait de *La reine Margot* du romancier français Alexandre Dumas illustre une expérience semblable. La scène évoque la détresse de Marguerite de Valois qui vient d'être témoin de la mort violente de son amant. Sa femme de chambre, Guillonne, désespérée à la vue de sa reine qui râle de douleur, la tête cachée sous des coussins, n'entreprend pas de la consoler. « Dans les crises qui suivent ces grandes catastrophes, on est avare de sa douleur comme d'un trésor, et l'on tient pour ennemi quiconque tente de nous en distraire la moindre partie.<sup>361</sup> » Dumas prétend qu'on ne peut soulager la souffrance d'une perte qui est encore inconcevable. Le temps permettra de prendre la mesure du déchirement et d'amorcer un détachement, or la douleur ressentie dans l'immédiat est le seul levier dont dispose la personne pour s'opposer à la rupture du lien. Ne pas laisser aller la douleur est une stratégie pour ne pas laisser aller la personne. En ce sens, tant que le sujet souffre, l'amour qui l'unit à l'autre ne tarit pas. En outre, les plaintes initiales nient la réalité d'une séparation qui est d'abord unimaginable.

<sup>359</sup> Commelin, p. 335.

<sup>360</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 255.

<sup>361</sup> Alexandre Dumas, *La reine Margot*, Paris, Éditions J'ai lu, 1994, p. 654.

Ce comportement est proche de celui qu'adopte le mélancolique et «bien qu'il s'écarte sérieusement du comportement normal<sup>362</sup>», il s'agit d'un état transitoire qui «sera surmonté après un certain laps de temps<sup>363</sup>». Freud soutient que le deuil normal se distingue du deuil pathologique ou mélancolique par sa durée et non pas par sa nature. Cet auteur n'identifie pas une plainte qui ne serait pas accusatrice ou plaintive au sens mélancolique, comme nous le faisons. Toutefois, cette différence entre le deuil normal et le deuil mélancolique nous paraît centrale dans la compréhension des premières manifestations de la plainte. Le mythe nous aide ici à décrire l'expérience qui, si elle ne perdure pas, constitue une réaction compréhensible et saine.

À ce moment-ci du mythe, Orphée pourrait encore choisir de ne pas édifier une plainte sans fin. Le chanfre possède toujours la musique qui lui permet de tisser des liens, de se faire comprendre et de convoquer l'empathie. Ses complaintes résonnent jusque dans ce lieu retiré. «Telle était la forêt que le chanfre inspiré de Thrace avait attirée, et c'est au milieu d'un cercle de bêtes sauvages et de tout un vol d'oiseaux qu'il était assis.<sup>364</sup>» Ovide décrit ici «la justesse des accords variés qu'il tirait [de sa lyre]<sup>365</sup>» en témoignage de ses talents. Son chant est encore au service de la communication sincère de sa peine. Cela signifie qu'il n'est pas complètement hors d'atteinte. Il manœuvre pour ne pas être trop à découvert, mais accepte la présence de ses compagnons fidèles, en occurrence, la nature et les animaux. Orphée invoque, par ailleurs, la présence de celle qui inspire son chant ; «Muse, ô ma mère, inspire-moi.<sup>366</sup>» Cela se traduit chez le plaintif par des gestes qui ne rejettent pas véritablement le réconfort. Il nous vient des images de volets fermés et de chambres sombres où l'endeuillé se cache d'un soleil indiscret. Il évite la lumière du jour comme on se blottit dans un lit, dans des bras rassurants, ou qu'on s'enveloppe d'une musique plaintive, c'est-à-dire jamais dans l'objectif d'y être totalement seul. Ceux que le sujet admettra dans ce refuge accepteront simplement de ne pas lui demander d'aller mieux tout de suite, puisqu'il en est incapable, et puisque cette douleur tenace est humaine et attendue.

---

<sup>362</sup> Freud, p. 148.

<sup>363</sup> Freud, p. 148.

<sup>364</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 257.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 257. Il s'agit probablement de la Muse Calliope.

À la suite de cette période de repli, le plaignant a l'opportunité de se tourner vers son voisin pour faire sens de sa douleur et pour partager sa peine. Il sort doucement de sa tanière et reconstruit peu à peu les liens d'avant. La plainte prend alors les accents poétiques que nous décrivions dans le chapitre cinq. Il va et vient entre la douleur qui le ronge et l'ouverture qu'il veut remodeler avec l'entourage.

Il arrive aussi que le sujet développe une plainte plus douloureuse, parce qu'il y vit dans le manque. La retraite n'est pas une habitation viable à long terme. Il faudra laisser rentrer les rayons de lumière dans la chambre close, ouvrir les bras et se tenir debout à nouveau devant l'autre. Le dialogue doit reprendre après les lamentations de déni, sinon le sujet glisse dans un état mélancolique qui devient le point central de son existence. D'après notre analyse, le mythe d'Orphée dresse un tel portrait. Le chantre sollicite un auditoire, mais chante maintenant dans un autre dessein.

#### 6.1.2 Le deuil inachevé d'Orphée

Orphée adresse ses premières plaintes mélancoliques lorsque les passeurs lui interdisent l'accès aux Enfers, le nocher Charon ayant retrouvé son avarice, le chien Cerbère sa rudesse et les Juges leur indifférence. «Malgré ses prières, ses vains efforts pour obtenir de passer une seconde fois, le nocher l'avait écarté.<sup>367</sup>» Les damnés des Enfers reprennent, quant à eux, leurs plaintes personnelles et n'entendent pas les «plaintes contre la cruauté des dieux<sup>368</sup>» que déclame le pauvre chantre. Celui qui auparavant réunissait les foules et apprivoisait les animaux sauvages, se retrouve seul devant les portes du Tartare qui lui sont désormais barrées.

Nous nous attardons à l'une des rares références à la plainte dans les *Métamorphoses*. Il est écrit que le héros lance des «plaintes contre la cruauté des dieux<sup>369</sup>». Par conséquent, il faut

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 255.



voir ce que le texte nous communique en dotant Orphée d'un discours plaintif et l'appliquer à notre étude.

La traduction que nous citons précise d'abord que la plainte d'Orphée est portée contre l'autre. Elle s'accorde de ce fait à la description psychanalytique d'une plainte mélancolique. Freud compare la litanie des plaintes à une accusation – le sujet se plaint *de*, se plaint *contre* ou se plaint *à*<sup>370</sup>. Ensuite, une plainte formulée comme un blâme entre selon nous en contradiction avec les plaintes poétiques. L'intention de la plainte a changé. Elle ne veut pas traduire la peine pour la partager, elle veut assigner la culpabilité de celui ou de ceux qu'elle tient responsable et exiger qu'ils réparent les torts commis. Orphée ne cherche plus à se faire comprendre et sa plainte a cessé d'être une dialectique. Dorénavant, les autres ne pourront que le blesser ou le décevoir par des démonstrations d'empathie qui ne le soulageront pas.

Nous savons qu'Orphée n'accepte pas les condoléances offertes par les thraciennes. «En vain les femmes de Thrace cherchèrent à le consoler ; fidèle à l'amour d'Eurydice, il repoussa ou dédaigna toute consolation.<sup>371</sup>» Le retrait qui était sain au début du deuil devient nuisible lorsqu'il persiste à tenir les autres à l'écart. Souvenons-nous que le plaintif est décrit par les psychanalystes comme une personne qui se désintéresse des activités qu'il pratiquait et qui éloigne ses proches. Jacobi soutient que la «plainte absorbe le sujet en lui-même [...]. Dans ce cas, la plainte devient le vecteur visible d'une sorte de captation du sujet par lui-même, captation si absolue qu'elle l'entraîne à se couper du monde.<sup>372,373</sup>»

Le mythe nous apprend également qu'il choisit de se dévouer tout entier à Eurydice en reniant l'amour des femmes. «Orphée s'était dérobé à toutes les séductions des femmes, soit parce que leur amour lui avait été funeste, soit parce qu'il avait engagé sa foi. Beaucoup pourtant brûlaient de s'unir au poète, beaucoup souffrirent d'être repoussées.<sup>374</sup>» L'auteur des

<sup>370</sup> Voir à ce sujet Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, p. 157. Voir aussi art. 2.2.3.

<sup>371</sup> Commelin, p. 335.

<sup>372</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 22.

<sup>373</sup> Pour Roustang aussi, la plainte est un enfermement narcissique. Voir à ce sujet le premier chapitre de *La fin de la plainte* de Roustang qui s'intitule «Narcisse et Psyché ou l'illusion de la guérison par la connaissance de soi».

<sup>374</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 255.

*Métamorphoses* offre donc deux explications à l'attitude du chanteur. Nous lisons qu'il se voue par amour à une seule femme ou qu'il dédaigne les avances des autres parce qu'elles l'ont blessé. Or, dans les deux cas, nous voyons une correspondance avec la description clinique de la plainte mélancolique. S'il a été lésé en amour, sa décision le protège de futures blessures, toutefois le refus de créer de nouveaux liens trahit aussi la crainte de ne pas retrouver pareil amour – souvent décrit comme le parfait amour. Cette union avec Eurydice devient la seule qui puisse satisfaire ses attentes. Il souffre, en termes freudiens, d'une difficulté à déplacer son amour sur un substitut, tous les «substituts<sup>375</sup>» n'étant selon lui que de médiocres remplacements.

Orphée se tourne aussi vers les garçons ; «ce fut lui aussi dont les chants apprirent aux peuples de Thrace à reporter leur amour sur les jeunes garçons<sup>376</sup>». Ce geste est, selon nous, une façon de ne plus se commettre en amour, ses nouvelles relations étant plutôt des attachements éphémères. Suivant les vers d'Ovide, il s'agit d'une aventure engageant surtout le plaisir des sens, l'amour qui «[cueille] avant l'épanouissement de la jeunesse, le court printemps et la première fleur de l'âge tendre<sup>377</sup>». Le héros semble renoncer à construire un lien amoureux durable.

Nous découvrons d'autres indices de sa plainte mélancolique à travers les chants qu'Orphée dédie à Cyparissus et Hyacinthe, les jeunes garçons aimés des dieux. À la mort d'Eurydice, le chanteur se réfugie dans un bois pour consacrer sa lyre à l'honneur de ces garçons dont les histoires rappellent, à plusieurs égards, le deuil récent du musicien. Ces deux histoires, qu'il compose pendant sa retraite, exemplifient selon nous le deuil inachevé d'Orphée, chacune d'elles racontant un amour perdurant par-delà la mort. C'est ainsi qu'après avoir réuni la forêt et les animaux autour de lui, Orphée raconte l'amour qu'Apollon voue à Hyacinthe et le dévouement d'un cerf pour le beau Cyparissus. Nous faisons un court résumé des récits afin de les intégrer à l'analyse.

<sup>375</sup> «Freud explique l'impossibilité pour le sujet de se séparer de l'objet perdu et de réinvestir son énergie ainsi libérée sur un substitut» ; Lambotte, p. 480.

<sup>376</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 255.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 255.

Ayant gagné l'affection de Cyparissus, un cerf se promenait avec lui dans les bois. «Fatigué, le cerf s'étendit sur la terre couverte d'herbe et goûtait la fraîcheur que dispensait l'ombre des arbres. Sans le vouloir, le jeune Cyparissus le transperça d'un javelot à pointe affilée, et, quand il le vit mourant de cette cruelle blessure, il voulut aussi mourir.<sup>378</sup>» Accablé de peine, le garçon «demande comme suprême faveur aux dieux que son deuil soit éternel. [...] Le dieu poussa un gémissement et, avec tristesse : "Je verserai sur toi des larmes, tu en verseras sur les autres et tu seras le compagnon de la douleur", dit-il<sup>379</sup>». Il nous apparaît qu'Orphée invente un conte qui interpelle sa douleur personnelle et le désir que son propre deuil soit éternel. Il souhaite, à la manière du mélancolique, devenir un tel *compagnon de la douleur*, épris d'une plainte infinie.

Le musicien énonce aussi ses tourments particuliers à travers l'histoire d'Hyacinthe. Cette fois, c'est le garçon qui meurt des suites d'une blessure causée par un disque d'Apollon. Trop enthousiaste de participer au jeu, Hyacinthe s'avance pour ramasser le disque qui rebondit et le frappe mortellement au visage. La plainte que prononce Apollon en cette occasion aurait pu être celle d'Orphée : «puisque nous sommes obligés de subir les lois du destin, tu seras toujours présent pour moi, et ma bouche, fidèle à ton souvenir, redira toujours ton nom. Ma lyre sous l'impulsion de ma main, mes chants, résonneront en ton honneur.<sup>380</sup>» Or, c'est précisément ce que fait Orphée pendant qu'il narre ce sombre récit. Il joue et se remémore la disparition d'Eurydice ainsi que sa promesse de ne jamais remplacer son nom par le nom d'une autre.

Orphée chante aussi «le châtement que les jeunes filles, égarées par une passion interdite, méritèrent pour leur dépravation.<sup>381</sup>» L'une de ces histoires concerne Myrrha, punie pour avoir désiré son père, Cinyras, et consommé son amour interdit. Comment comprendre ces narrations dans le contexte de notre étude? Le chanteur dit-il ici son mépris des femmes? Nous savons qu'il méprise l'amour des thraciennes, mais est-il prêt à rejeter le blâme sur sa bien-aimée?

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 256-257.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 257.

En réalité, il n'est pas rare qu'un plaignant dirige sa rage vers la personne qui lui manque et qu'il lui remette la responsabilité de la rupture. Et une des versions du mythe veut que ce soit Eurydice qui ait été infidèle à son mari. Commelin explique qu'elle meurt pourchassée par Aristée. «Amant de la nymphe Eurydice, il fut cause de sa mort, en la poursuivant le jour de ses noces avec Orphée : comme elle fuyait devant lui, la malheureuse n'aperçut pas sous ses pieds un serpent caché dans les hautes herbes.<sup>382</sup>» Qu'elle soit ou non coupable d'avoir attiré Aristée, nous analysons qu'Orphée lui en tient rigueur. Il a besoin de l'attaquer elle aussi, bien que pas directement. Ce type de réaction peut sembler paradoxal, or dans les faits, elle évoque encore la plainte accusatrice qui caractérise les discours mélancoliques et dont, malheureusement, la personne aimée n'est pas à l'abri.

Par conséquent, le dévouement d'Orphée n'est pas qu'un noble sentiment. Cet attachement est aussi un attachement à la souffrance et un renoncement à la vie amoureuse. Continuer à se plaindre est en fait une manière de préserver le lien au prix de faire perdurer la souffrance et d'esquiver toute forme de déplacement. «La plainte assure la permanence de l'objet. Elle évite la perte et le sentiment de deuil.<sup>383</sup>» La plainte qui s'étend en deuil permanent empêche l'autre de partir tout à fait. «Là où il y a douleur, c'est l'objet absent, perdu, qui est présent<sup>384</sup>», écrit Pontalis<sup>385</sup>.

La musique orphique subit une profonde transformation, lorsque Orphée prend sa lyre pour énoncer ses griefs et sa rancune. Déçu, il annonce qu'il privilégiera la légèreté d'aventures sensuelles et ne fondera plus de liens significatifs. Il a perdu «la capacité d'aimer<sup>386</sup>». Aucun amour ne détournera de sa plainte solitaire ce musicien qui ne chante plus que l'absence.

La séparation est vécue comme un déchirement des plus douloureux, comme dans la chanson *Orly* de Jacques Brel. Il s'agit d'une scène déchirante entre un homme et une femme qui se

<sup>382</sup> Commelin, p. 185-186.

<sup>383</sup> Le Dem, p. 22.

<sup>384</sup> Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, p. 262-263.

<sup>385</sup> Freud relève le même phénomène. «L'identification narcissique avec l'objet devient alors le substitut de l'investissement d'amour, ce qui a pour conséquence que, malgré le conflit avec la personne aimée, la relation d'amour n'a pas à être abandonnée» ; *Deuil et mélancolie*, p. 158-159.

<sup>386</sup> Freud, p. 149.

quittent sur le quai d'une gare. Lui part et ne reviendra probablement pas. L'interprétation de Brel traduit le tourment de cette femme se retrouvant en l'absence de la personne qui signifie toute sa vie.

Infiniment lentement, ces deux corps se séparent / Et en se séparant / Ces deux corps se déchirent / Et je vous jure qu'ils crient / Et puis ils se reprennent / Redeviennent un seul / Redeviennent le feu / Et puis se redéchirent / Se tiennent par les yeux [...] Et puis il disparaît / Bouffé par l'escalier / Et elle, elle reste là / Cœur en croix bouche ouverte / Sans un cri, sans un mot / Elle connaît sa mort / Elle vient de la croiser / Voilà qu'elle se retourne / Et se retourne encore / Ses bras vont jusqu'à terre / Ça y est, elle a mille ans / La porte est refermée / La voilà sans lumière / Elle tourne sur elle-même / Et déjà elle sait / Qu'elle tournera toujours.<sup>387</sup>

La séparation est ici un événement dont on ne se remet pas. Nous comprenons alors pourquoi Orphée fait allusion au suicide lorsqu'il se présente devant Hadès et Perséphoné ; «Et, si le destin refuse cette grâce pour mon épouse, j'y suis bien résolu, je renonce à revenir en arrière ; réjouissez-vous alors de notre double trépas.<sup>388</sup>» Les pensées suicidaires disent encore l'incapacité à vivre le deuil.

### 6.1.3 Une requête irrecevable

Au commencement, Orphée jure qu'il respectera la volonté du dieu ; «Tous sont soumis à vos lois, et nous ne nous attardons guère avant de prendre, un peu plus tôt ou un peu plus tard, la route de ce commun séjour.<sup>389</sup>» Nous soulignons au chapitre cinq que son premier mot pour Hadès ressemble davantage à une prière qu'à une doléance. Or, le héros s'insurge maintenant contre cette mort qu'il juge prématurée ; «renouez le fil trop tôt coupé du destin d'Eurydice. [...] Elle aussi, lorsqu'elle aura vécu son juste compte d'années, le moment venu, elle sera justiciable à vous<sup>390</sup>». La dryade est en effet «morte le jour de leur hymen<sup>391</sup>», c'est-à-dire le

<sup>387</sup> Jacques Brel, «Orly», *Quand on n'a que l'amour*, François Rauber, direction musicale et arrangement, Barclay, Éditions Famille Brel, 1977.

<sup>388</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>391</sup> Commelin, p. 335.

jour de leur mariage, ce qui signifie que les amants n'ont eu que très peu de temps ensemble. Cette requête que nous disions légitime au dernier chapitre s'est transformée : ce ne sont plus les paroles d'un homme qui tente d'apprivoiser une mort précoce, ce sont les cris de celui qui exige que les lois divines soient transgressées. Les plaintes ne suffisent plus à apaiser son tourment. Il lui faut la restitution de sa perte. Cohn maintient que la «révolte ou le reproche que provoque une jeune mort, à nos yeux injuste, sont une méconnaissance de la nature de la mort<sup>392</sup>». La réconciliation complète avec Eurydice est un vœu irréalisable. Tel qu'un mélancolique, Orphée se sent personnellement visé par ce qu'il estime être une cruauté de la part des dieux, comme si sa femme ne serait pas, elle aussi, assujettie à la finitude. Le mélancolique veut nier cette réalité que Schmitt éprouve comme un soulagement<sup>393</sup>.

Accepter l'inévitable tristesse. Consentir au tragique de l'existence. Ne pas se raidir contre la vie en la niant. Cesser de la rêver autre qu'elle n'est. Épouser la réalité. Quelle qu'elle soit. [...] Ce soir, je me suis pardonné. / Pardonné de ne pas avoir le pouvoir de changer l'univers. Pardonné de ne pas savoir rivaliser avec la nature quand elle nous détruit. Pardonné de n'avoir comme arme que ma seule compassion. / Ce soir, je me suis pardonné d'être un homme.<sup>394</sup>

Cependant, Orphée se refuse à n'être qu'un homme. La mortalité est pour lui une limite inconcevable et, comme le mélancolique, il perçoit cette limite comme une brutalité perpétrée contre lui. Bien entendu, cette attitude ne fera qu'encourager un discours plaintif fait de blâmes et alourdit par l'impuissance.

Eurydice ne réagit pas comme Orphée. La dryade ne se plaint pas et ne devient pas mélancolique ; «mourant une seconde fois, elle ne proféra aucune plainte contre son époux : de quoi se plaindrait-elle, en effet, sinon de ce qu'il l'aimât?<sup>395</sup>» Nous considérons cette deuxième référence à la plainte comme un contre-exemple de la mélancolie. Ovide nous présente un personnage qui se soumet à la finitude et à la volonté des dieux. Eurydice représente ce qu'Orphée n'a su faire, c'est-à-dire tendre une main amoureuse vers l'autre pour lui dire au revoir, sans faire de reproches ou espérer prévenir l'inévitable. Si Orphée ne

<sup>392</sup> Cohn, p. 128.

<sup>393</sup> Voir art. 5.3.3.

<sup>394</sup> Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, p. 61.

<sup>395</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.

le peut pas, elle le pardonne de n'être qu'un homme mortel ; «de quoi se plaindrait-elle, en effet, sinon de ce qu'il l'aimât?<sup>396</sup>» Ce court passage a aussi pour effet d'accentuer l'opposition que manifeste le chanteur. Ainsi, le lecteur perçoit clairement la solitude d'Orphée qui n'est soutenu dans ses attaques contre les dieux ni par ses anciens compagnons ni par Eurydice elle-même. Il est seul à clamer sa peine, seul à ne pas accepter l'éloignement, et soumis, contre son gré, à la puissance des dieux. Nous reconnaissons en Orphée le mélancolique qui entend ses proches l'inviter à ne plus s'opposer à la séparation et à «[consentir] au tragique de l'existence<sup>397</sup>», comme le mande Schmitt.

La compassion d'autrui n'a pas l'effet réparateur souhaité puisque la finitude est perçue comme un préjudice et parce que l'autre est vu comme l'instrument d'une restitution parfaite. Il ne tolère pas que l'autre réponde moins que parfaitement à ses besoins. Et dès qu'il entend ce désir contesté, il proclame qu'il est impossible qu'une autre personne apprécie la profondeur de sa blessure. Il croit que personne ne le comprendra ou viendra à son secours. Nous reprenons une citation extraite de la nouvelle kafkaïenne, *Le Chasseur Gracchus*, à laquelle Hassoun se réfère pour une étude clinique du deuil inaccompli<sup>398</sup>. Kafka dépeint ce sentiment d'être incompris et inconsolable.

[Personne] ne viendra à mon aide ; si l'on faisait un devoir de me venir en aide, toutes les maisons resteraient fermées, toutes les portes, toutes les fenêtres ; tout le monde se mettrait au lit, la tête sous les draps ; la terre entière ne serait plus qu'un dortoir. Ce ne serait pas sans raison, puisque personne ne sait rien de moi, et quelqu'un sût-il quelque chose, il ne connaîtrait pas l'endroit où je me trouve ; le connût-il, il ne saurait m'y retenir ; il ne saurait par conséquent comment m'aider.<sup>399</sup>

Une des contradictions du mélancolique se trouve dans le fait de se plaindre de l'incompréhension de l'autre. Sa plainte constitue à la fois la demande d'aide et l'aveu d'échec. Le plaignant blâme autrui de ne pas lui offrir l'amour infailible qu'il convoite, cette chose essentielle et en fait introuvable. Ce n'est pas qu'il en est privé, c'est que sa requête est

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>397</sup> Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, p. 61.

<sup>398</sup> Voir sect. 2.1.

<sup>399</sup> Kafka, «Le chasseur Gracchus», p. 456; cité dans Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, p. 112-113.

irrecevable. Orphée ne peut pas contester la mort de sa femme et le mélancolique ne peut pas combattre la finitude humaine. Au fond, la plainte mélancolique entretient l'illusion qu'être avec quelqu'un, c'est l'avoir pour soi seul, toute relation n'approchant pas cette perfection étant rejetée. Bien entendu, une telle attitude épuise les bonnes intentions de l'entourage et renforce l'impression, déjà forte chez le mélancolique, qu'il est condamné à se plaindre dans le vide.

#### 6.1.4 La mort du musicien et l'oubli de la musique

Le onzième livre des *Métamorphoses* raconte la mort d'Orphée. Il est tué par les femmes de Thrace qui ne supportent pas l'affront d'avoir été renié. Ces femmes sont les Bacchantes, ou les suivantes du dieu romain Bacchus<sup>400</sup>, à qui elles sont liées. Les Bacchantes sont vêtues d'une peau d'animal, ont des tatouages au visage et sont souvent ivres ou délirantes. Lorsqu'elles lancent leur attaque contre Orphée, elles hurlent tant et si bien qu'elles couvrent et dénaturent les sons de sa lyre.

[Voici] que les femmes de Cicones [Bacchantes], la poitrine couverte, dans leur délire, de peaux de bêtes, du haut d'un tertre aperçoivent Orphée accompagnant son chant de sa lyre dont il frappe les cordes. L'une d'elles, agitant sa chevelure dans l'air léger : «Le voilà, dit-elle, le voilà : c'est l'homme qui nous méprise; » et elle lança sa lance contre la bouche aux doux sons du chancre aimé d'Apollon.<sup>401</sup>

Cependant, ces premières agressions ne blessent pas Orphée, car les armes des Bacchantes résistent à participer aux violences. «Une autre, pour projectile, prend une pierre qui, une fois lancée, fut, dans l'air même, arrêtée par l'harmonieux concert de la voix et de la lyre et vint, comme suppliant qu'il lui pardonnât sa folle tentative, tomber aux pieds d'Orphée.<sup>402</sup>» La nature s'oppose à l'assaut aussi longtemps que le chancre fait entendre sa voix enchanteresse, néanmoins le cri des assaillantes prend peu à peu de la force.

<sup>400</sup> Le dieu romain Bacchus est appelé Dionysos chez les Grecs.

<sup>401</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 275.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 275.



Tous les projectiles auraient pourtant été rendus inoffensifs par le chant d'Orphée ; mais l'immense clameur, la flûte [...], les tambourins, les battements de mains, les hurlements des Bacchantes, couvrent le son de la cithare. Alors enfin les rochers se rougirent du sang du chanfre qu'ils n'entendaient plus.<sup>403</sup>

Orphée périt lorsque *les rochers ne l'entendent plus*, c'est-à-dire lorsque sa complainte cesse pour eux d'être vibrante et sonore. Sa musique, auparavant retentissante, n'atteint plus ses auditeurs. Elle n'est plus harmonieuse et cohérente. Elle est à peine audible ; «la langue privée de sentiment murmure<sup>404</sup>», écrit Ovide. La plainte poétique qui gagnait les cœurs est supplantée par une lamentation malhabile à susciter l'empathie et le secours d'autrui. Ni Aphrodite ni Apollon ni les Muses ne prendront sa défense. Par conséquent, le récit nous renvoie l'image d'un plaignant dépourvu de charme qui joue comme pour une salle vide.

Il tend les mains, il prononce des mots pour la première fois, à cette heure, sans effet, sa voix n'éveille plus d'émotion ; ces femmes sacrilèges l'achèvent. Et par cette bouche, hélas ! ô Jupiter, qu'avaient écoutée les rochers et comprise les bêtes sauvages, son âme s'exhala et fut emportée par les vents.<sup>405</sup>

La communication est rompue, car l'entourage ne sait ni l'écouter ni le comprendre, comme précise le mythe. Orphée vit le drame du plaignant qui parle sans être compris ou qui a ce sentiment persistant d'être confronté à des gens qui ne saisissent pas l'ampleur de sa détresse.

Orphée, devenu mélancolique, a oublié le chant rassembleur dont il maîtrisait si bien les mélodies. Il illustre, selon notre lecture du mythe, le plaignant qui jalouse sa peine et qui refuse que son drame personnel soit assimilable au drame humain. Sa douleur n'est pas partagée par d'autres et lui appartient comme un bien. De ce fait, le discours mélancolique se répond à lui-même et écoute très peu l'autre, ou l'écoute pour repérer les failles dans sa compréhension. Le mélancolique scrute avec méfiance les répliques à sa plainte, se centrant sur ce qu'on n'a pas dit, pas saisi.

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 276.

La fin de l'histoire raconte que les Bacchantes décapitent Orphée et dispersent sa tête et sa lyre dans le fleuve Hèbre. L'attaque a été sans pitié. Les dernières paroles d'Orphée adressent des reproches pareils à ces plaintes «portée contre la cruauté des dieux<sup>406</sup>»<sup>407</sup>. «[Tandis] qu'elle est emportée au milieu de ton fleuve, cette lyre plaintivement fait entendre je ne sais quels reproches, plaintivement la langue privée de sentiment murmure, plaintivement répondent les rives.<sup>408</sup>» En conséquence, la troisième référence à la plainte dans le texte d'Ovide est, selon notre analyse, une autre illustration de la plainte mélancolique.

#### 6.1.5 Le regard qui vérifie

Le mythe d'Eurydice est l'un des plus célèbres des *Métamorphoses*. Le lecteur retient le passage où Orphée désobéit à Hadès et se retourne pour vérifier si Eurydice le suit hors des Ténèbres<sup>409</sup>. Hadès avait prévenu qu'il exaucerait le vœu d'Orphée «sous cette condition qu'il ne [tourne] pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne<sup>410</sup>». Nous savons toutefois que le chantre ne respecte pas la condition et, se retournant vers sa femme, la perd à jamais.

Ils n'étaient plus éloignés, la limite franchie, de fouler la surface de la terre ; Orphée, tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler, tourna, entraîné par l'amour, les yeux vers elle ; aussitôt elle recula, et la malheureuse, tendant les bras, s'efforçant d'être retenue par lui, de le retenir, ne saisit que l'air inconsistant. [...] Elle lui dit un suprême adieu, que devaient avec peine recueillir ses oreilles, et, revenant sur ses pas, retourna d'où elle venait.<sup>411</sup>

Qu'est-ce qui le fait se retourner? L'incertitude, d'abord, et la crainte qu'Eurydice ne lui échappe. Il doute peut-être de la parole d'Hadès ou de la sincérité de son épouse. Le mythe

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>407</sup> Voir art. 6.1.2.

<sup>408</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 276.

<sup>409</sup> Cette scène figure en page couverture de l'édition des *Métamorphoses* de Joseph Chamonard. Ce choix éditorial souligne la popularité du passage dont il est ici question.

<sup>410</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254. Pour les Romains, l'entrée des Enfers est située au lac Avernus.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 254.

mentionne ensuite que le héros est impatient de la voir. Enfin, selon le mythe, c'est l'amour qui le convainc de tourner ses yeux vers elle.

À la vérité, de nombreuses hypothèses pourraient être avancées afin d'interpréter le comportement d'Orphée. De notre côté, nous remarquons surtout que le regard qu'il porte sur Eurydice a changé en comparaison au type de regard que nous lui connaissons. Dans ce dernier extrait, il semble que son regard diffère sensiblement de celui que dépeint Rilke dans *Orphée, Eurydice, Hermès*<sup>412</sup>. Nous écrivions à propos de ce poème qu'Orphée est tourné vers un monde qu'il voit se préparer pour recevoir Eurydice. Ses yeux se posent sur la nature qui déploie sa beauté, honorée d'accueillir la dryade. Au demeurant, Rilke met de l'avant une caractéristique chez Orphée découlant de multiples extraits des *Argonautiques* et des *Métamorphoses*. Le chanteur de Thrace contemple, admire et chante la beauté du monde comme nul autre. Chez Rilke, il s'agit de cet «univers de plainte pure où tout avait repris présence : champs, chemins, / bourges et bêtes, forêts et fleuves et vallées<sup>413</sup>». Ce sont des yeux confiants et généreux qui voient la vie reprendre devant ce retour tant attendu. Et, comme nous le soulignons au cinquième chapitre, ce n'est pas Eurydice que le poète regarde, mais la nature foisonnante et le «ciel silencieux chargé d'étoiles / un ciel de plainte aux constellations rompues<sup>414</sup>». Bien qu'Orphée soit plaintif, sa plainte est construite comme une musique offrant soutien et espoir. *Son chant vise l'autre, mais son regard est pour le monde*. Autrement dit, c'est de voir naître le monde que naît l'amour. Concentrer son énergie sur l'objet de son amour est plutôt garant de pervertir le lien. C'est le prendre comme objet et non comme sujet. À notre sens, c'est ce que confirme l'histoire entre Orphée et Eurydice.

Orphée prend le deuil en fixant son regard sur Eurydice. Il ne voit qu'elle. Or, en se retournant ainsi, il s'est détourné du monde. Nous interprétons ce geste comme si son champ de vision s'était soudainement rétréci. Nous savons, par ailleurs, que le mélancolique fixe son attention de manière analogue. Cela se reflète dans la répétition de son discours et dans sa grande difficulté à adopter une perspective autre que la sienne. Freud définit la mélancolie

<sup>412</sup> Vor art. 5.2.6.

<sup>413</sup> Rilke, *Lettres à un jeune poète*, 1990, p. 15.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 15.

comme une «suspension de l'intérêt pour le monde extérieur<sup>415</sup>». Il n'a plus la même disponibilité pour ses proches et entreprend peu de projets. Comme l'avertit Mas del Aire, le «regard qui plus tôt était posé sur le monde environnant se fige.<sup>416</sup>» De notre point de vue, la vision se fige pour ne voir que le manque.

Nous remarquons, en outre, que le regard d'Orphée se transforme à l'instant où il éprouve le besoin de s'assurer qu'Eurydice est là. Le mythe précise qu'il est «avide de la contempler<sup>417</sup>», l'avidité étant un désir immodéré qui traduit plus que de l'impatience. Il veut la prendre du regard, la retenir. Son regard émerveillé devant le monde s'est changé en un regard pressé et passionné.

Selon notre interprétation, le héros qui sort du Tartare est inquiet. Lui qui n'a jamais craint qu'une personne aimée ne lui soit dérobée, qui a été entouré des plus sincères compagnons et qui surtout, a toujours eu confiance d'atteindre leurs cœurs, est envahi de l'angoisse mélancolique de perdre l'être cher. Le plaintif est assailli par une inquiétude constante que l'autre le quitte et il développe un flair démesurément sensible aux indices de désintéressement chez l'autre<sup>418</sup>. Sa vigilance le porte lui aussi à se retourner pour vérifier si l'autre est là, non pas parfois – comme pour la plupart d'entre nous – mais continuellement.

#### 6.1.6 Le regard brûlant de Psyché

Notre analyse profite également du propos que tient Roustang au sujet du mythe de Psyché. Voici d'abord un exposé sommaire de l'épisode. Psyché est une princesse d'une grande beauté à qui il est interdit de connaître l'identité de l'amant qui la visite chaque soir. Lorsqu'elle est en sa compagnie, elle peut seulement entendre sa voix et le toucher, sans jamais le voir, celui-ci la quittant avant l'aube. Elle ose contrevenir à cette règle et, tenant une lampe à l'huile, découvre que le magnifique dieu de l'amour partage ses nuits. En

---

<sup>415</sup> Freud, p. 148-149.

<sup>416</sup> Mas del Aire, p. 10.

<sup>417</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.

<sup>418</sup> Voir art. 2.2.4.

l'apercevant, Psyché «se penche sur lui et le dévore de larges baisers passionnés<sup>419</sup>.» Or, au même moment, une goutte d'huile tombe de sa lampe et brûle l'épaule d'Éros qui s'éveille et s'enfuit.

Roustang tire la conclusion suivante : «l'amour, le souffle vital, la vie, le désir, Éros ne peut être vu ; il peut seulement être touché et entendu.<sup>420</sup>» Psyché veut posséder l'objet de sa convoitise et, par son regard brûlant, perd aussitôt ce qu'elle retenait. Il y a trop de gourmandise dans la façon dont elle regarde Éros, comme il y en a trop dans le regard effrayé d'Orphée. Toujours selon Roustang, «l'amour regardé est celui de l'illusion des amants qui rêvent de se fondre en un seul, amour qui voudrait que l'autre soit mon même, toute différence abolie, amour dévorant qui supprime l'altérité<sup>421</sup>». Il s'agit d'amoureux qui se prennent jusqu'à s'étouffer mutuellement. Orphée et Psyché s'accrochent pour éviter de subir la douleur de la distance et oublient que «la possession n'étreint rien.<sup>422</sup>» Le tenant à bras le corps, l'altérité est invisible. Il faut un certain recul afin d'entendre une voix distincte avec qui dialoguer, sinon les gestes et les paroles se confondent. Qui a parlé? Qui des deux a bougé?

Le regard qu'Orphée lance derrière lui, plein de crainte et de langueur, néglige l'espace nécessaire à l'émergence d'une plainte poétique. Pour que la musique résonne, il lui faut sa caisse de résonance, c'est-à-dire l'espace qui lui donne sa texture et sa plénitude. Nous parlions en ces termes de plaintes charmantes ou parlantes pour l'interlocuteur. À l'inverse, la plainte mélancolique est faite de sons étranglés et de paroles asphyxiées. Orphée veut retenir Eurydice en la dévorant ou en la brûlant du regard et n'y arrive pas, parce qu'à la fin, ce n'est pas elle qu'il vise. En fait, le mélancolique capte pour ne pas perdre, sans véritable souci pour la personne qui se trouve devant lui. Il veut surtout qu'on ne le laisse pas seul et s'occupe peu ou pas de la spécificité de l'autre. Aimer, au contraire, c'est aimer contempler le monde et rencontrer l'amoureux avec ce regard qui ne brûle pas. Ce serait le voir vraiment.

---

<sup>419</sup> L'écrivain latin, Apulée, est cité par François Roustang, *La fin de la plainte*, p. 21. Les *Métamorphoses* d'Apulée raconte l'histoire d'amour entre Psyché et Éros.

<sup>420</sup> Roustang, *La fin de la plainte*, p. 22.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>422</sup> Cohn, p. 139.

### 6.1.7 Le meurtre d'Eurydice : la répétition dans la plainte mélancolique

Nous écrivions au chapitre cinq que le décès d'Eurydice marquait le début de la plainte poétique du chanter, c'est-à-dire la manifestation poétique de sa souffrance. À notre avis, le deuil mélancolique n'apparaît que plus tard, lorsque Orphée échoue à ramener sa femme des Enfers et qu'elle meurt de nouveau. Il nous importe donc de considérer les circonstances de cette deuxième mort et l'influence qu'elle a sur la plainte mélancolique du chanter.

De notre point de vue, le rôle que joue Orphée dans la mort d'Eurydice nous éclaire sur le rôle du mélancolique dans la poursuite de sa plainte et à l'égard de la souffrance que celle-ci engendre. Nous observons d'abord que la peine découlant de la première séparation avec Eurydice est induite par des événements qu'Orphée ne contrôle pas. À l'origine, la mort est attribuable à une morsure de vipère qui, selon les versions, aurait ou non été provoquée par les avances d'Aristée. Nous savons ensuite que ces événements tragiques et contraires à la volonté d'Orphée entraînent le chanter à vouloir renverser le destin d'Eurydice. Il intervient, selon nous, pour ne pas avoir à souffrir le deuil. Toutefois, ses démarches n'ont pas l'effet espéré et finissent par le rendre complice du meurtre. C'est par sa faute qu'Eurydice meurt «une seconde fois<sup>423</sup>». Enfin, nous remarquons que l'expérience du mélancolique est comparable : il n'est pas responsable de la disparition de l'être cher, néanmoins il est responsable de la répétition de sa plainte qui lui ordonne de revivre l'événement. Il se transforme en meurtrier à force de nostalgie et de ressassement, car c'est maintenant lui qui rejoue la scène en boucle, qui rappelle la douleur et qui se retourne, comme Orphée, vers un passé révolu. Le plaintif devient son propre bourreau, en s'abattant de souvenirs pénibles et en les gardant intacts, comme s'il tuait à répétition la personne qui lui manque.

Ce deuxième deuil procède différemment, parce que le mélancolique s'est fait meurtrier. Il se tient à la sortie des Enfers, aussi défait que le chanter qui voit sa femme disparaître et aussi incapable de quitter les lieux. Ses lamentations ravivent la blessure pour en faire un événement actuel, calqué sur le passé, à l'exception que cette fois, c'est lui qui en est

---

<sup>423</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 254.

l'auteur. En d'autres mots, la plainte édifie la répétition qui remet le sujet face à sa perte. Un passage tiré du roman de Pachet décrit cet état<sup>424</sup>.

Ma mère mourut quand j'avais cinq ans. Je ne peux pas faire que cette disparition n'ait pas été le fait déterminant de ma vie, ou comme si, d'être reculée dans le temps, elle perdait de sa terrible efficacité. [...] Lorsque] je dis que la mort de ma mère est pour moi comme si elle venait d'avoir lieu, je n'exagère pas : l'effondrement qu'elle a marqué est de ceux qui ne peuvent être comblés et [...] elle m'a condamné à vivre dans l'irrévocable.<sup>425</sup>

Nos auteurs de référence identifient la répétition des plaintes. Freud mentionne «ces plaintes qui ont toujours la même teneur et qui sont fatigantes par leur monotonie.<sup>426</sup>» Pour Hassoun, ce discours est un «long et lent monologue où [...] s'enferme<sup>427</sup>» le mélancolique. Jacobi écrit comment la «plainte est routine, refrain monocorde<sup>428</sup>». Cohn définit à son tour ces lamentations «[épelant] sans trêve les noms de l'endeuillement jusqu'à la lassitude.<sup>429</sup>» Chacun commente la redite du discours plaintif en spécifiant que le retour de la plainte est aussi le retour de la douleur. Voilà ce qu'est le ressentiment : ce phénomène si commun dans la plainte mélancolique où le sujet ressent, encore et encore, les mêmes sentiments. Au lieu de mettre la douleur au-dehors, comme le souhaite le mélancolique, la parole plaintive la renouvelle. Il s'agit, selon nous, d'une expression langagière de la *compulsion de répétition* telle que définit par la psychanalyse, à savoir ce processus inconscient par lequel «le sujet se place activement dans des situations pénibles, répétant ainsi des expériences anciennes<sup>430</sup>». Nous concluons que la plainte en est exemplaire, car elle aussi «contraint le sujet à reproduire des séquences (actes, idées, pensées ou rêves) qui furent à l'origine génératrices de souffrance et qui ont conservé ce caractère douloureux.<sup>431</sup>»

<sup>424</sup> Voir sect. 2.2.4.

<sup>425</sup> Pachet, p. 11.

<sup>426</sup> Freud, p. 170.

<sup>427</sup> Hassoun, p. 111.

<sup>428</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 58.

<sup>429</sup> Cohn, p. 132.

<sup>430</sup> Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige, 2004, p. 86.

<sup>431</sup> Roudinesco, Plon, p. 913.

La répétition des plaintes mélancoliques est mise en scène par les suppliciés des Enfers condamnés à effectuer la même tâche ou à revivre le même pénible événement, leur acharnement ne menant nulle part, sinon au commencement. Ayant poussé son fardeau jusqu'au sommet d'une montagne, Sisyphe le voit tomber, afin que reprenne son travail ; puni par Zeus, Prométhée est enchaîné à une montagne où un aigle lui ronge un foie qui se régénère ; Ixion est attaché à une roue enflammée qui tourne sans fin ; Tantale souffre de soif et de faim, un festin étant tenu tout juste hors de sa portée ; quant à elles, les Danaïdes remplissent d'eau un tonneau percé. L'inanité des travaux infernaux fait écho aux compulsions et aux pensées obsédantes décrites par la psychopathologie – faire et refaire, dire et redire sans que rien n'en soit changé. Ces discours circulaires sont, à l'instar de la roue d'Ixion, étourdissants et décourageants à force de répétition. La plainte tourne à vide et entretient une souffrance qui resurgit comme le foie de Prométhée. La douleur est littéralement *re-sentie* dans le ressentiment plaintif, comme si le sujet tenait contre l'autre des accusations auxquelles il ne désirait pas renoncer, se nourrissant comme l'aigle de son propre désappointement à l'égard de ce que l'autre n'a pu être pour lui.

Aussi intolérable que cela puisse paraître, le mélancolique rejoue la scène douloureuse dans l'espoir qu'elle se solde autrement. Il veut revenir en arrière, effacer la blessure. Il «tente par divers moyens de rétablir la situation antérieure au traumatisme<sup>432</sup>», comme l'explique Laplanche et Pontalis. Or, il n'aura pas plus de succès que le chantre de Thrace. Eurydice ne ressuscitera pas, le personnage de Pachet ne trouvera pas d'amour égalant son souvenir et le plaintif n'empêchera pas les ruptures. En vérité, la plainte du mélancolique participe autant à créer une distance avec autrui qu'à atténuer la solitude. Cette distance est à la fois reflétée dans sa manière de refuser de s'investir dans des liens amoureux, comme nous le voyons chez Orphée, et ressentie à travers un sentiment de manque, parfois décrit comme une sensation de vide intérieur. Nous poursuivons l'analyse en esquivant une définition de cette expérience. De quoi le plaintif manque-t-il?

---

<sup>432</sup> Laplanche, Pontalis, p. 88.



### 6.1.8 L'expérience du manque

Pour décrire l'expérience du manque, nous réexaminons le poème *Orphée, Eurydice, Hermès*<sup>433</sup> et le comparons à un extrait d'une pièce de théâtre de Schmitt, *Le visiteur*. Le passage suivant est un dialogue imaginé par Schmitt entre Sigmund Freud et un Inconnu s'étant introduit chez lui pendant que sa fille, Anna, subit un interrogatoire au bureau de la Gestapo<sup>434</sup>.

FREUD. [...] Racontez-moi une histoire.

L'INCONNU. N'importe quelle histoire?

FREUD. N'importe quelle histoire.

L'INCONNU. J'avais cinq ans, et à cette époque le ciel avait toujours été bleu, le soleil jaune, et les bonnes chantaient du matin au soir en laissant échapper de leurs seins entrouverts un parfum de vanille.

Et puis un jour je restai seul dans la cuisine de la maison.

C'était une vaste pièce dont tous les meubles étaient collés aux murs, agrippés, comme pour fuir l'immense espace vide où les carreaux blancs et rouges dessinaient des chemins fuyant de toutes parts. D'ordinaire c'était mon terrain d'aventures : à quatre pattes, on pouvait courir entre les jambes des domestiques, récupérer des bouts de lards ou lécher les fonds de plats de gâteaux... Pourquoi tout le monde était sorti ce jour-là? je ne sais pas, c'est une question d'adulte, je ne l'avais pas remarqué, j'étais là, assis sur les carreaux rouge brûlé et blanc perdu.

Chaque carreau révélait un monde ; il n'y a que pour les adultes que les carreaux constituent platement le sol ; pour un enfant, chaque carreau a sa physionomie particulière. Celui-ci, dans le relief de ses irrégularités et la variation de ses coulées, racontait l'histoire d'un dragon qui se tenait, la gueule ouverte, au fond d'une grotte ; un autre montrait une procession de pèlerins ; un autre un visage derrière une vitre tachée de boue, un autre... La cuisine était un monde immense où venaient affleurer d'autres mondes, montant d'ailleurs, par les yeux borgnes des carreaux.

Et puis soudain, j'ai appelé. Je ne sais pas pourquoi. Peut-être pour m'entendre

<sup>433</sup> Voir art. 5.2.6 et art. 6.1.5.

<sup>434</sup> Schmitt s'inspire ici de faits historiques. Dans *La révolution psychanalytique*, Marthe Robert (p. 410-414) explique que Freud refuse de quitter Vienne malgré l'occupation nazie. Ce n'est qu'en 1938 qu'il entame les démarches afin d'obtenir les visas nécessaires pour lui et sa famille. Durant cette période, il continue à subir l'intimidation des autorités qui souhaitent son départ de l'Autriche. Des officiers font des perquisitions chez lui et Anna Freud est emmenée par la Gestapo. Freud reste toute une journée sans nouvelles de sa fille. Grâce à de nombreux appuis internationaux et à l'aide financière de Marie Bonaparte, Freud paie la caution exigée et se réfugie enfin à Paris. Il se rend ensuite à Londres où il décède en septembre 1939.

exister, et pour voir arriver quelqu'un. J'ai appelé. Il n'y eut que le silence. (*Freud semble de plus en plus frappé par le récit.*)

Les carreaux devinrent plats. Ils se taisaient.

Le fourneau s'était endormi. La cheminée, où à l'habitude ronronnait toujours une casserole, semblait morte.

*Freud, le regard fixé dans le souvenir, bouge les lèvres en même temps que l'Inconnu.*

Et je criais.

Et ma voix montait au premier, au second, retentissait entre les murs vides où il n'y avait nulle oreille pour l'entendre.

FREUD (*continuant, comme s'il connaissait le texte*). Et ma voix montait, montait... et l'écho ne m'en revenait que pour faire mieux entendre le silence.

L'INCONNU (*poursuivant sans interruption*). La cuisine était devenue étrangère, une juxtaposition de choses et d'objets, un sol bien propre.

FREUD. Le monde et moi, nous étions séparés désormais. Alors j'ai pensé...

FREUD ET L'INCONNU (*L'inconnu prononce en même temps que lui les mots sur ses lèvres*). «Je suis Sigmund Freud, j'ai cinq ans, j'existe ; il faudra que je me souvienne de ce moment-là.»

*Un temps. Freud se retourne lentement vers l'Inconnu.*

L'INCONNU (*continuant sur le même ton songeur*). Et tu as pensé aussi, mais sans le formuler cette fois-ci : «Et la maison est vide quand je crie et je pleure. Personne ne m'entend. Et le monde est cette vaste maison vide où personne ne répond lorsqu'on appelle.»<sup>435,436</sup>

Le monde que le jeune Freud devinait dans le carrelage du plancher s'efface devant cet appel resté sans réponse. Le voilà incapable de faire venir les histoires qui meublaient si habilement son espace de jeu. Étonnamment, Schmitt dépeint l'expérience du garçon en se référant aux objets, et non pas à travers les personnes absentes. «Le fourneau s'était endormi. La cheminée, où à l'habitude ronronnait toujours une casserole, semblait morte.<sup>437</sup>» L'absence physique de ses proches ne semble pas troubler le jeune personnage. Il jouait seul en toute

<sup>435</sup> Eric-Emmanuel Schmitt, *Le visiteur*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1994, p. 21-23.

<sup>436</sup> L'histoire que l'Inconnu raconte est en fait celle de Freud. Le texte de Schmitt introduit l'idée que cet Inconnu serait peut-être Dieu et qu'il aurait donc un accès tout puissant aux pensées et aux souvenirs de Freud.

<sup>437</sup> Schmitt, *Le visiteur*, p. 22-23. (C'est nous qui soulignons).

quiétude. L'auteur prend même la peine de souligner le désintérêt de l'enfant pour cette question. «Pourquoi tout le monde était sorti ce jour-là? je ne sais pas, c'est une question d'adulte, je ne l'avais pas remarqué<sup>438</sup>». Or, le silence qui répond à son cri n'est pas le silence d'une seule personne, c'est le silence du monde.

«Nous pouvons dire des mélancoliques que quelque chose leur est arrivé, en ce sens que l'adresse de leur discours s'est perdue dans les limbes<sup>439</sup>», écrit Hassoun. Le mélancolique a crié comme le personnage de la pièce de Schmitt, mais s'est «confronté à une absence d'altérité<sup>440</sup>». Nous croyons que cela décrit précisément l'expérience de la plainte mélancolique : sa plainte le renvoie sans cesse au manque, à cette «maison vide où personne ne répond lorsqu'on appelle.<sup>441</sup>» En d'autres termes, le drame du mélancolique n'est pas que quelqu'un se soit absenté – puisque cela arrive tôt ou tard – mais que cette absence l'ait laissé dans le vide.

Il faut donc élargir le sens de la «perte de la capacité d'aimer<sup>442</sup>» du mélancolique. Il ne s'agit pas de celui qui n'a pas reporté son amour sur un autre, mais de celui qui ne voit plus le monde.

Le poème de Rilke décrit le cas inverse, à savoir un monde «où tout avait repris présence<sup>443</sup>» devant la venue de la dryade. Son retour est annoncé à travers la beauté de la forêt et des constellations. Ce n'est pas Eurydice qu'Orphée contemple, mais ce monde prêt à l'accueillir. Le regard au-devant, et sans la voir, Orphée chante cet amour qui donne à voir le monde. Et, lorsqu'il se retourne pour la retenir, c'est au monde qu'il tourne le dos. Dans les faits, l'état de manque dont se plaint le plaintif est plus profond qu'il ne le croit. Sa plainte s'est cristallisée autour d'une absence, mais exprime en même temps toutes les autres. La plainte mélancolique dit d'abord ça : que d'une absence a découlé toutes les absences. Cette expérience de manque n'est pas le *tu me manques* de l'amoureux fébrile, mais un *il me*

---

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>439</sup> Hassoun, p. 58.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>441</sup> Schmitt, *Le visiteur*, p. 23.

<sup>442</sup> Freud, p. 149.

<sup>443</sup> Rilke. *Lettres à un jeune poète*, 1990, p. 15.

*manque de tout* avide et anxieux. L'amoureux qui attend s'anime et rêve, alors que le mélancolique vit comme si l'attente se soldait invariablement par un rendez-vous manqué.

#### 6.1.9 La stupeur d'Orphée

Nous faisons état, au chapitre cinq, d'un parallèle entre le caractère émouvant du chant d'Orphée et l'engagement du plaignant dans un processus de changement<sup>444</sup>. La plainte poétique nous semblait un discours engagé dans un mouvement vers l'autre et vers un allègement de la douleur. Ici, le plaignant questionne, cherche à comprendre et est touché par les paroles de réconfort. Il a une attitude contraire à celle que nous observons chez Orphée à sa sortie du Tartare. Orphée le mélancolique est *figé de stupeur*, comme dit le mythe ; «Frappé une seconde fois par la mort de son épouse, Orphée resta figé de stupeur [...] : la terreur ne l'abandonna pas qu'il n'eût auparavant changé de nature, son corps s'étant pétrifié<sup>445</sup>». Ovide décrit un immobilisme physique, illustrant cette paralysie à travers le destin de personnages mythologiques métamorphosés en rochers, ces allusions ayant pour effet d'accentuer l'image du raidissement de son corps et, selon nous, de nous prévenir de la rigidité de ses futures positions. Les événements subséquents montrent, par ailleurs, son acharnement à ne pas changer : il exprime son dédain pour l'amour des thraciennes et déclare son deuil éternel. En conséquence, le récit nous porte à croire que la plainte mélancolique est une plainte qui fige le sujet dans un discours répétitif d'où naît une attitude fermée au changement et prise dans la souffrance.

Il est vrai qu'Orphée n'émeut plus. On ne lui accorde plus l'accès au monde souterrain car «sa voix n'éveille plus d'émotion<sup>446</sup>». Hadès demeure intransigeant et les dieux ne viennent pas à son aide, lorsqu'il est attaqué par les Bacchantes. Sa plainte mélancolique ne touche pas les gens comme sa plainte poétique. La dialectique a été rompue. Qui plus est, l'objectif du mélancolique est moins de toucher l'autre que de le rallier à son point de vue, la mélancolie étant l'unique point de vue duquel il accepte de voir le monde. Roustang imagine comment

<sup>444</sup> Voir sect. 5.3.

<sup>445</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 255.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 276.

cette personne s'adresserait à son entourage : «ne touchez pas à ma souffrance [...] ; je n'ai à ma disposition aucun autre mode d'existence ; de cela il n'est évidemment pas question que je guérisse.<sup>447</sup>»

Les plaintes du mélancolique sont des «plaintes privées de lyre<sup>448</sup>» qui accentuent la souffrance. Ces sujets sont perpétuellement inquiets de trouver l'autre absent et se retournent sans cesse, comme le fait Orphée, pour vérifier si on les appuie. L'autre est-il toujours là? Ne l'a-t-on pas abandonné? Comme Psyché, il ne se contente pas de sentir cet appui, il doit voir et s'en assurer encore. Quand Orphée sort des Enfers avec Eurydice, il est prié de maintenir sa distance d'elle, néanmoins il en est incapable. Il la veut pour lui seul, sans compromis. Cette intolérance pour la distance et la séparation redit le refus du deuil si caractéristique à ce type de plainte.

La prochaine section met à jour la plainte mélancolique par le biais du mythe des Sirènes. L'analyse de ce mythe recoupe en partie la compréhension que nous dégageons du mythe d'Orphée, toutefois d'autres dimensions de la plainte mélancolique sont mieux explorées à travers les Sirènes.

## 6.2 LA PLAINTÉ MÉLANCOLIQUE DES SIRÈNES

Le mythe d'Orphée met en scène le pôle triste et déprimé des plaintes mélancoliques. Lorsque le héros des *Métamorphoses* voit Eurydice lui échapper, il réagit en adressant des plaintes désespérées aux dieux, néanmoins, ses plaintes contre la séparation ne sont pas directement hostiles. Dans la poésie d'Ovide, ce sont davantage les Bacchantes qui incarnent la rage d'avoir été abandonnées<sup>449</sup>. Elles attaquent celui qui se dérobe à elles, comme le font

<sup>447</sup> Roustang, *Comment faire rire un paranoïaque?*, p. 137.

<sup>448</sup> Cohn, p. 129.

<sup>449</sup> D'après une autre version du mythe, les Bacchantes massacrent Orphée à la demande de Dionysos qui souhaite le punir pour avoir négligé de l'honorer et institué en Thrace les mystères d'Apollon. Les Bacchantes attendent que leurs maris pénètrent dans le temple où prêche Orphée et, s'emparant des

les Sirènes. Dans cette analyse, le chant de la Sirène est comparé à cette plainte qui refuse d'accomplir le deuil et qui se révolte contre la perte. Il s'agit du pendant agressif et revendicateur des plaintes que nous entrevoyions chez Orphée, mais qui prend chez les Sirènes une rudesse supplémentaire. Orphée s'en prend aux dieux, néanmoins il ne manifeste pas la cruauté des femmes-oiseaux. Or, la violence est une dimension importante de la plainte mélancolique. De plus, le chant des Sirènes illustre l'attrait pour la plainte. Le mythe montre cet irrésistible pouvoir de séduction qui va de pair avec le danger et la destructivité. L'interprétation dévoile que la plainte mélancolique est aussi envoûtante, persistante et mortifère que la musique des personnages mythiques : le plaintif tient obstinément à sa plainte, il y est attaché comme le marin est capté par la voix des Sirènes. Le mythe nous permet également de discuter la «perte de la capacité d'aimer<sup>450</sup>» du plaintif, ainsi que de l'impact et du sens de son discours répétitif.

Notre étude du mythe des Sirènes s'appuie sur les *Argonautiques* d'Apollonios et sur un extrait tiré de l'*Odyssée* d'Homère. Ces histoires illustrent le dur accueil qu'elles réservent aux deux équipages. Nous faisons aussi une analyse de la transformation des Sirènes en femmes-oiseaux à partir des *Métamorphoses* d'Ovide et des travaux de l'historien Robert Graves. Ces dernières fables racontent, selon nous, l'origine de leur colère vengeresse.

### 6.2.1 Les Sirènes se lamentent-elles?

La Sirène des mythes antiques ne se présente pas d'emblée comme une figure mélancolique. Nous entendons d'abord la beauté extraordinaire de sa voix, cette voix irrésistible qui détourne les mortels de leur route pour les détruire. Elle est maligne et séductrice, tout chez elle étant feint ou illusoire : les côtes blanches d'Anthémoessa ne sont pas blanchies par du sable fin, mais par des ossements humains ; la Sirène a des ailes qui ne lui permettent pas de

---

armes laissées à l'entrée, tuent tous ceux qui se tiennent à l'intérieur. Il semble qu'elles agissent également en leur nom propre, car, en plus d'obéir à Dionysos, elles sont enragées que le chante ait détourné d'elles l'amour de leurs époux, ceux-ci étant épris de louanges pour Apollon. Ici aussi leur vengeance découle d'avoir été ignoré en amour. Voir à ce sujet Robert Graves, *Les mythes grecs*, p. 44.

<sup>450</sup> Freud, p. 149.

voler et n'offre ni le gîte ni l'amour. Son chant mensonger et merveilleux est un appel morbide. Mais est-ce un appel plaintif? Autrement dit, souffre-elle de son état?

Notre analyse du mythe d'Orphée veut que la plainte mélancolique découle d'un deuil inachevé. Nous ne pouvons nous méprendre sur la nature de la perte subie par le chanteur. Nous comprenons sa détresse et son désir d'être réuni à Eurydice. Par contraste, les Sirènes ne semblent pas en peine, l'unique manifestation de souffrance survenant lorsqu'elles se suicident suite au passage réussi d'Ulysse. Autrement, elles n'adressent aucune plainte claire et se présentent comme des créatures puissantes qui ont peu en commun avec le personnage éteint que nous rencontrons dans le mythe d'Orphée. Les Sirènes n'affichent ni découragement ni lassitude, en outre, si elles portent le deuil, elles ne le portent pas à la manière d'Orphée.

Les Sirènes affichent en fait une cruauté que nous mettons en parallèle avec l'avidité revendicatrice du mélancolique qui se révolte contre la séparation. Notre revue de la littérature psychanalytique sur la plainte décrit ce phénomène au chapitre deux de cette thèse<sup>451</sup>. Jacobi écrit qu'un «discours fait pour dire la souffrance se transforme alors en un discours construit pour infliger la souffrance<sup>452</sup>». Selon nous, la brutalité des Sirènes cadre avec l'agressivité des plaintifs qui *portent plainte*<sup>453</sup> et qui visent ceux qui, selon le sujet, ont occasionné sa souffrance. Ces reproches sont en général nommés avec peu de nuances, de manière à ce que la faute apparaisse impardonnable. Comment a-t-on pu le traiter ainsi? C'est un mal duquel le mélancolique semble ne pas pouvoir se soustraire même s'il a d'importantes ressources, par exemple sur le plan intellectuel et social. Le discours du mélancolique est surprenant de simplicité, la vie étant décrite comme une chaîne causale de ceci qui engendre cela, sans que le sujet n'ait de prise sur les événements ou sur les conséquences de ses choix. Il se plaint comme si la douleur le prenait à bras le corps et qu'il n'y pouvait rien. La plainte est ici l'expression de l'impasse du mélancolique. Il souhaite que sa douleur cesse, mais entretient la conviction que la faute commise à son égard est trop grande pour qu'il puisse consentir au changement. Se lamenter est aussi bien une cruauté –

<sup>451</sup> Voir art. 2.2.4.

<sup>452</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 13.

<sup>453</sup> Voir art. 2.2.3. Freud écrit : *Ihre Klagen sind Anklagen*, ce qui signifie, se plaindre c'est accuser.

telle que l'entend Hassoun<sup>454</sup> – que le théâtre d'une extrême impuissance. En d'autres termes, le plaignant attaque l'autre tout en affirmant qu'il n'y a rien à faire, l'autodénigrement venant souvent de pair avec le dénigrement des efforts d'autrui. Cette plainte raconte que l'autre est en même temps coupable d'avoir induit son état miséreux et incapable de lui porter secours.

Selon notre analyse, les Sirènes frappent avec le désespoir du mélancolique, car elles considèrent le deuil comme une pénitence outrageuse : l'autre n'a pas le droit de les quitter. «Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres<sup>455</sup>.» Il est impossible de prendre son congé ou de refuser leurs avances, sans qu'elles réagissent avec force et violence. De plus, devant l'échec, elles s'en prennent à elles-mêmes. Ulysse ne succombe pas aux Sirènes et provoque en effet leur suicide. Une version plus tardive de la légende veut que, de dépit, après le passage d'Ulysse, elles se jettent à la mer du haut de leur rocher<sup>456</sup>. Chez Homère, leur chant est un cri alarmé qui annonce qu'elles ne supportent pas la rupture. «Viens ici! viens à nous! Ulysse tant vanté! l'honneur de l'Achaïe!... Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix!<sup>457</sup>.» Il n'y a pas de hâte ou de joie dans cette convocation, seulement l'ordre d'obéir. Nous constatons, en l'occurrence, que l'incapacité à tolérer la perte les contraint à ces seules possibilités : posséder leur proie ou se donner la mort.

#### 6.2.2 La plainte des Sirènes vue par Kafka

Kafka évoque la plainte des Sirènes dans un court texte paru dans le livre *Parables and Paradoxes*. Voici la citation complète.

These are the seductive voices of the night ; the Sirens, too, sang that way. It would be doing them an injustice to think that they wanted to seduce ; they knew they had

<sup>454</sup> Rappelons que le titre de l'ouvrage de Jacques Hassoun est *La cruauté mélancolique*.

<sup>455</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 301.

<sup>456</sup> Voir à ce sujet Robert Graves, *The Greek Myths : Volume Two*, p. 361 ; «and the Sirens committed suicide for vexation».

<sup>457</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 301.



claws and sterile wombs, and they lamented this aloud. They could not help it if their laments sounded so beautiful.<sup>458</sup>

En mettant de l'avant la dimension plaintive du chant des Sirènes, Kafka montre leur souffrance et leur difficulté à affronter le deuil. Son texte remet en question la vision traditionnelle des Sirènes, car il avise qu'elles se désespèrent de leur condition morbide. Elles attaquent l'autre parce qu'elles n'ont pas d'autre choix. Elles ne connaissent aucun autre cri que ce cri destructeur, comme, à notre avis, le mélancolique ne connaît d'autre mode de communication que sa plainte. Au fond, ils sont tous les deux désespérément incapables de s'adresser à l'autre sans l'agresser.

Si, suivant Kafka, nous choisissons d'entendre la souffrance dans le chant des Sirènes, nous devons aussi apprécier la complexité de leur expérience. Elles ne sont pas simplement des séductrices rusées et sadiques. Quelque chose motive leur chant, autre que cette apparente intention de blesser. Elles cherchent si ardemment à capturer leurs proies et réagissent avec tant d'horreur à la perte, que nous décelons chez elles un deuil profond et inachevé. En d'autres mots, les Sirènes répondent avec brutalité aux séparations qui sont, à leurs yeux, d'une incroyable violence, chacune faisant resurgir la douleur de la séparation initiale. Nous interprétons que le mélancolique ressent aussi violemment la rupture que les Sirènes, sa réponse étant à leur image : les femmes-oiseaux dévorent leurs victimes ou retournent leur colère contre elles, tandis que les attaques du mélancolique prennent la forme d'une plainte qui porte le blâme sur les autres ou qui l'afflige lui-même.

À la question, est-ce que les Sirènes se lamentent?, nous répondons donc par l'affirmative. Elles se plaignent d'être séparées et, comme Orphée, refusent d'entamer le deuil qui leur permettrait de voir l'autre comme un allié dans la douleur. Les Sirènes montrent que le mélancolique cherche moins la complicité et la compassion que la complétude. La compréhension d'autrui ne compense pas le vide qu'il ressent de se tenir ainsi à distance, celle-ci étant toujours pour lui aliénante. À vrai dire, le mélancolique vit la séparation comme

---

<sup>458</sup> Franz Kafka, *Parables and Paradoxes*, New York, Schocken Books, 1969, p. 93.

un châtement, comme s'il était une Sirène punie par les dieux. Il faut comprendre que la coupure est pour lui aussi déchirante, totale et irrémédiable.

Un autre élément de l'histoire des Sirènes s'ajoute afin que nous comprenions la profondeur de leur indignation. Bien que la mythologie antique n'associe pas les meurtres commis par les Sirènes à une plainte, le récit révèle qu'elles auraient quelques blâmes à adresser aux divinités. Selon diverses versions du mythe, c'est Déméter ou Aphrodite qui transforme les Sirènes en femmes-oiseaux. Or, cette métamorphose change le cours de leur existence et leur rapport au monde. Elles ne seront plus les suivantes de la belle Perséphonè qui, avant d'être ravie par Hadès, les invitait à cueillir «des violettes et des lis blancs<sup>459</sup>». Kafka souligne ces changements ; «they knew they had claws and sterile wombs, and they lamented this aloud.<sup>460</sup>» Les Sirènes perdent ainsi leur aspect de jeunes filles suite à l'enlèvement de Perséphonè, la déesse Déméter les ayant puni pour ne pas avoir su protéger sa fille<sup>461</sup>.

Une deuxième variante du mythe observe aussi leur métamorphose comme un châtement, mais cette fois-ci, c'est la déesse Aphrodite qui les condamne pour avoir refusé de s'unir par amour<sup>462</sup>. Le mépris de l'amour est, par ailleurs, sévèrement puni par les dieux de l'Olympe, comme le montre aussi le mythe des Danaïdes châtiées pour s'être opposées à leurs mariages et pour le meurtre de leurs maris<sup>463</sup>.

La rivalité avec Aphrodite apparaît également chez Apollonios. Les *Argonautiques* racontent qu'un des marins est sauvé par la déesse avant d'aborder l'île des Sirènes. Grâce à Orphée,

<sup>459</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 146.

<sup>460</sup> Kafka, *Parables and Paradoxes*, p. 93.

<sup>461</sup> Graves, *The Greek Myths : Volume Two*, p. 361.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>463</sup> Les cinquante filles de Danaüs, promises à leur cousins, les cinquante fils d'Egyptos, s'opposent au mariage et fuient le pays avec leur père. Se voyant finalement obligées de consentir à l'union, elles échappent au contrat en transperçant le coeur de leurs maris avec de longues aiguilles, dissimulées dans leur chevelure. Elles seront châtiées pour ces meurtres, envoyées aux Enfers pour à jamais remplir d'eau des jarres percées. Contrairement aux versions qui veulent qu'elles aient tué pour empêcher leur propre mort et qui remet la décision d'abattre les Égyptiades à leur père, d'autres versions (entre autres celle de Jacques Desautels à partir de poème d'Eschyle, *Les Supplantes*) suggèrent qu'elles tuent pour préserver leur virginité et par haine des hommes. Que «puisse la ligné d'une auguste aïeule (lô) échapper, grands dieux! à la couche des mâles et rester libre et vierge!» ; Desautels, p. 279-280.

presque tous les Argonautes résistent aux Sirènes. Seul «Boutès, le cœur envoûté par la voix mélodieuse des Sirènes, nageait à travers les flots bouillonnants pour l'aborder, le malheureux!<sup>464</sup>». Il est toutefois secouru par Aphrodite, la déesse de l'amour ayant eu pitié de lui. Celle-ci connaît le sort réservé au pauvre Boutès et sauvegarde sa vie tout en contrecarrant l'objectif morbide des femmes-oiseaux. Ce passage rappelle l'antagonisme entre Aphrodite et les Sirènes qui posent pour des amoureuses, mais qui ne sont en fait que des créatures dévorantes et féroces.

De plus, les Sirènes sont confinées à l'Île-aux-fleurs par les Muses qui, victorieuses d'un concours de chant, se coiffent des plumes de vol des Sirènes ; «They no longer had the power of flight, however, since the Muses had defeated them in a musical contest and pulled out their wing feathers to make themselves crowns.<sup>465</sup>» Dans la mythologie, les ailes indiquent parfois la vitesse et l'agilité, et parfois un lien avec le divin. Or, en perdant leurs ailes, elles perdent l'ancien pouvoir de médiation que leur conférait la tradition égyptienne<sup>466</sup>. Nous rapportons au quatrième chapitre une mythologie antérieure aux écrits gréco-romains qui dépeint des divinités médiatrices entre le monde des vivants et le monde des morts. Elles étaient peintes sur les tombeaux pour signifier que les défunts étaient accompagnés vers l'autre monde par des êtres bienveillants. En conséquence, la perte de leurs ailes signifie qu'elles sont à jamais immobilisées sur leur île et incapables d'aller à la rencontre de l'autre. Selon notre interprétation, les Muses s'assurent que les Sirènes ne vivront, ni parmi les hommes<sup>467</sup> ni en compagnie des dieux. Elles sont paralysées comme Orphée est figé devant la porte des Ténèbres qui se referme sur Eurydice.

<sup>464</sup> Apollonios, *Apollonios de Rhodes : Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 109.

<sup>465</sup> Graves, *The Greek Myths : Volume Two*, p. 361. Selon Commelin, cette version du mythe nous vient de l'écrivain grec Pausanias ; Voir à ce sujet Commelin, p. 146.

<sup>466</sup> Voir art. 4.3.1. Aussi voir à ce sujet Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2000, p. 118 ; «l'aile est, d'une certaine manière, la réalité corporelle qui participe le plus au divin.»

<sup>467</sup> Les sirènes à queue de poisson du conte de Hans Christian Andersen se voient aussi interdire le passage vers le monde humain. Andersen raconte qu'elles sont condamnées à vivre sous l'eau, loin de l'amour des hommes. «La petite Sirène» d'Andersen paie de sa vie le désir de participer au destin humain. Elle tombe amoureuse d'un homme qui lui sera pour toujours inaccessible et qui ne saura jamais l'amour qu'elle ressent pour lui.

Les jeunes et belles suivantes de Perséphonè ont été exclues du monde. Elles ont perdu leur joie de vivre, leur corps de jeune femme, leur insouciance et leur amie. Elles étaient les compagnes d'une déesse qu'elles aimaient, bien qu'elles n'aient pas pu la sauver d'Hadès, et la suite du récit confirme qu'elles ne se lieront plus par amitié ou par amour. L'autre n'est plus un sujet que l'on rencontre, mais un objet à conquérir. Les Sirènes chantent dorénavant comme on chasse, leur voix ne servant qu'à plaire ou à piéger. Elles ne savent plus que tromper et violenter l'autre. Il y a chez elles un désir de faire subir à l'autre le même sort et de lui infliger la douleur de la perte. Elles ne souffrent pas seulement de ressentiment, mais de rancune et d'un fort désir de vengeance.

Est-ce dire que la violence de leur état mélancolique découle des violences qui leur sont faites? Car, comme pour Orphée, il y a eu préjudice. De notre point de vue, ces deux mythes décrivent un vécu humain qui n'est pas obligatoirement attaché à un événement tragique ou à une mort réelle. Plus que l'événement, les récits mettent en scène *l'expérience* du mélancolique. Ce dernier croit fermement qu'on lui a fait violence et qu'il a été abandonné. De là dérive sa plainte. En d'autres termes, la plainte ne s'explique pas toujours par un deuil récent ou même passé, mais par le refus du sevrage. Le plaignant reconnaît qu'il est séparé et interprète ce fait comme un affront et une injustice. Or, Freud souligne la ressemblance entre la mélancolie et la réaction au deuil. «Ce qui lui semble frappant [...], c'est un cortège de manifestations qui donne l'impression que le mélancolique, comme quelqu'un en deuil, vient de perdre un être cher.<sup>468</sup>» Les Sirènes agissent ainsi, c'est-à-dire, *comme si* elles venaient de vivre une séparation insoutenable. Le fait que cela ne soit pas évident au premier abord dans le mythe et que nous devons creuser pour découvrir l'origine de leur souffrance est un trait caractéristique de la thérapie avec le mélancolique. Le psychologue doit se demander ce qui a pu entraîner un tel acharnement à dire la douleur, car, à première vue, aucun indice ne justifie la genèse d'un tel discours.

L'analyse de la violence des Sirènes nourrit notre compréhension clinique du plaignant. Elle nous fait voir qu'il s'agit d'une personne ayant une grande difficulté à nouer des liens et portant une colère importante. De plus, le récit de Kafka montre que l'hostilité peut

---

<sup>468</sup> Chawki Azouri, *La psychanalyse*, Alléur (Belgique), Marabout, 1992, p. 61.

efficacement dissimuler la souffrance. En nous demandant d'entendre la souffrance des Sirènes, Kafka nous apprend à être attentif à la peine du mélancolique. Car, ce dernier met l'écoute d'autrui constamment à l'épreuve. Ce plaignant se répète, coupe la parole, dénigre et critique l'autre. Il est pessimiste et se montre peu affecté par les paroles de réconfort. Il provoque, en conséquence, plus d'irritation et d'abattement que de sympathie. Il arrive aussi que sa plainte semble feinte. Mas del Aire explique que le plaignant éloigne sa souffrance en en fabriquant une autre, superficielle, spectaculaire et moins dure à supporter, car elle maquille la vraie peine. Au fond, écrit-il, la plainte «ne respecte pas la juste douleur et la juste peine, elle les entoure d'un surcroît.<sup>469</sup>» En vérité, le mélancolique a une manière de souffrir qui est repoussante à la longue. Ce n'est pas qu'il ne souffre pas, mais que sa vraie souffrance est difficilement accessible pour lui-même et, en l'occurrence, pour autrui. Or, une des intentions de notre étude est de mettre en lumière la souffrance mélancolique, afin qu'il soit encore possible de l'entendre, autrement dit, pour soutenir l'écoute empathique du clinicien.

Revenons maintenant au mythe antique en considérant le chant des Sirènes comme un appel plaignant. Notre analyse interroge ce cri magnifique et cherche à comprendre pourquoi il faut se méfier de si belles apparences.

### 6.2.3 L'appel séducteur et dangereux des Sirènes

Lorsque, [...] le marin laisse glisser doucement sa barque non loin des côtes, dans des parages semés de rochers ou d'écueils, il entend au large, dans le clapotement des flots, le ramage et le gazouillement des oiseaux de mer. Ce ramage, entrecoupé parfois de cris stridents et railleurs, s'élève dans les airs, et passe invisible, avec un étrange sifflement d'ailes, au-dessus du marin attentif, lui donnant l'illusion d'un concert de voix humaines. Son imagination alors lui représente des troupes de jeunes femmes ou de jeunes filles prenant leurs ébats, et cherchant à le détourner de sa route. Malheur à lui s'il se rapproche du lieu où il entend le plus de voix, c'est-à-dire des rochers à fleur d'eau où, pour l'oiseau de mer, la pêche est fructueuse : infailliblement sa barque va se briser et se prendre dans les écueils. Telle est, sans doute, l'origine de la fable des Sirènes<sup>470</sup>.

<sup>469</sup> Mas del Aire, p. 9.

<sup>470</sup> Commelin, p. 143.

Il s'agit d'un lieu à la fois inquiétant et merveilleux duquel les voyageurs fuient avec difficulté. Sans les cordages le retenant au mât du bateau, Ulysse aurait obéi à sa passion, tellement il était rempli d'un «désir d'écouter<sup>471</sup>». Comme le rapporte Grimal, «dès qu'il commença à entendre la voix des Sirènes, Ulysse sentit en lui un désir invincible d'aller à elles<sup>472</sup>». C'est aussi le cas des compagnons de l'Argo qui, aux premières notes, «s'apprêtaient déjà à jeter les amarres sur la grève<sup>473</sup>».

L'*Odyssée* illustre l'attrait et la redoutable puissance des Sirènes. Ces «charmeuses captivent<sup>474</sup>» par leurs voix «mélodieuses<sup>475</sup>». Le traducteur George Herbert Palmer<sup>476</sup> décrit un chant glorieux (*glorious*), merveilleux (*marvelous*) et pénétrant (*penetrating*). Selon la traduction de Bérard<sup>477</sup>, elles dissimulent leur dessein monstrueux par leurs fraîches, douces et admirables voix. La traduction d'Emile Victor Rieu dépeint ces mêmes mystérieuses créatures («mysterious Sirens<sup>478</sup>») dont il faut se méfier («we must beware<sup>479</sup>»). Il écrit aussi qu'elles ensorcellent («bewitch<sup>480</sup>») et jettent des sorts ; «[for] with the music of their song the Sirens cast their spell upon him<sup>481</sup>». Les Sirènes que nous imaginons fascinantes le sont donc au sens propre, le latin *fascinare* signifiant «jeter un sort<sup>482</sup>».

Apollonios décrit aussi leur perfidie : «the clear-voiced Sirens [...] used to beguile with their sweet songs whoever cast anchor there, and then destroy him<sup>483</sup>». L'édition commentée par George Mooney mentionne le caractère doux et invitant de leur voix (*delicat* et *clear-*

<sup>471</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 302.

<sup>472</sup> Pierre Grimal, «Les Sirènes», *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 1996.

<sup>473</sup> Apollonios, *Apollonios de Rhodes : Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 109.

<sup>474</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. du grec par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Éditions Garnier Frères, 1957, p. 179 et 176.

<sup>475</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. du grec par Mario Meunier, Paris, Éditions Albin Michel, 1961, p. 206.

<sup>476</sup> Homer, *The Odyssey*, George Herbert Palmer, Éd. de Howard Porter, New York, Bantam Books, 1962, p. 159.

<sup>477</sup> Voir à ce sujet Homère, *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 297 et 302.

<sup>478</sup> Homer, *The Odyssey*, Trad. du grec par Emile Victor Rieu, Londres, Penguin Books, Penguin Classics, 1946, p. 193.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>482</sup> Picoche, p. 210.

<sup>483</sup> Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 355.

*sweet*<sup>484</sup>). Francis Vian évoque à son tour «leurs doux chants ensorceleurs<sup>485</sup>» qu'il qualifie également de «voix de cristal [... ou de] voix virginale<sup>486</sup>». Ces épithètes contrastent encore avec la violence des Sirènes, une voix virginale étant observée comme une «voix de lis<sup>487</sup>», le lis blanc étant un symbole de pureté.

Certains récits modernes décrivent ce pouvoir d'envoûtement, à la différence que ceux-ci parlent de femmes à corps de poisson et non à corps d'oiseau. Nous citons en exemple une chanson de Gilles Vigneault.

J'ai vu la jolie fille / Qui faisait du filet / Qui tirait de l'aiguille, / L'aiguille qui  
maillait... / Que fais-tu donc la belle? / Tu mailles bien trop grand! / C'est un filet  
dit-elle, / Pour me prendre un amant...

Un amant qui danse / Au fond de la mer, / Un amant qui vire ma voile au vent!

Hélas, la jolie fille / A perdu son filet / Emporté par la quille / D'un beau voilier  
français! / Monsieur le capitaine, / Vous naviguez trop près. / Vous prendrez des  
sirènes... / Vous deviendrez pour vrai

Un amant qui danse / Au fond de la mer, / Un amant qui vire ma voile au vent!

J'ai vu la jolie fille / Réparer son filet / Mais dans son œil qui brille / J'ai surpris son  
secret... / Messieurs les capitaines, / Retenez la leçon! / Méfiez-vous des sirènes /  
Qui vous font des façons

C'est l'amour qui danse / Au fond de la mer, / C'est l'amour qui vire sa voile au  
vent!<sup>488</sup>

Nous disons en français qu'une Sirène attire ou qu'elle est attirante. En anglais, elle est *alluring*. Or, le verbe *to lure* – d'où le mot *alluring* – traduit cette impression d'être tirée, presque contre son gré, comme la langue anglaise dit *to reel in* en référence aux poissons que le pêcheur ramène vers le bateau. *To lure* a en effet le sens d'illusionner et d'attirer par la

<sup>484</sup> Apollonius Rhodius, *The Argonautica*, Éd. de George W. Mooney, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, 1964, p. 354.

<sup>485</sup> Apollonios, *Apollonios de Rhodes : Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 108-109.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>488</sup> Gilles Vigneault, «Les Sirènes», *Au bout du cœur*, Les Éditions le Vent qui Vire, 2006.

reuse. C'est littéralement ce que fait la sirène de Vigneault, qui est aussi enjôleuse et mesquine que ses cousines.

Les Sirènes de l'Antiquité inspirent à la fois un vif désir et une forte hésitation. Les héros du mythe élaborent chacun un plan afin de ne pas leur succomber. Alerté du danger par la magicienne Circé, Ulysse ordonne à son équipage de l'attacher et de ne défaire les liens qu'une fois le danger passé. Jason prend, quant à lui, le conseil de Charon et engage le chanteur Orphée. Malgré ces précautions, ils ressentent tous deux le désir de se jeter dans le piège. Comment comprendre leur empressement?

Le mythe des Sirènes traduit l'expérience d'être tiré par un appel si puissant que la connaissance du danger ne suffit pas à s'en détourner. Le mélancolique est pris dans sa plainte comme dans le filet d'une Sirène. Nous le sentons attaché à un discours qui le mine et qui augmente sa souffrance. Le plaintif est désespéré, car il ne sait pas prendre la fuite comme Ulysse et Orphée. Nous souhaitons, en outre, comprendre ce qui l'empêche de fuir et de délaisser sa plainte. De quoi est fait l'attrait qui condamne le mélancolique à sa plainte et le marin au naufrage?

#### 6.2.4 Une idée séduisante : le deuil inaccompli des Sirènes

Le chœur des Sirènes chante un cantique pour convaincre Ulysse d'approcher.

LE CHŒUR. – Viens ici! viens à nous! Ulysse tant vanté! l'honneur de l'Achaïe!... Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres ; puis on s'en va content et plus riche en savoir, car nous savons les maux, tous les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligés aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière.<sup>489</sup>

Elles font appel à l'orgueil d'Ulysse et vantent la douceur de leur chant, néanmoins l'argument final semble le plus persuasif. Leur meilleur appât est, selon nous, la promesse

<sup>489</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 301-302.



d'un savoir souverain. La prétendue clairvoyance des Sirènes représente un attrait auquel le héros, avide de pouvoir et de connaissance, renonce difficilement. En écoutant leur chant, Ulysse pense ceci : «Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le cœur du désir d'écouter.<sup>490</sup>» À notre sens, ce désir quête le savoir total que les Sirènes déclarent posséder.

Les femmes-oiseaux, qui sont elles-mêmes plaintives, disent à voix haute ce que le plaintif espère de tout cœur. Le chant des Sirènes incarne le cri du plaintif, lorsqu'il se croit tout puissant et qu'il voit la fin de sa souffrance dans l'assouvissement de tous ses manques. Ici, le chœur des Sirènes prétend remédier aux déficiences dont le mélancolique se croit atteint. Car ce dernier estime manquer de tout<sup>491</sup>. D'abord, l'autre lui manque. Il souffre de solitude et d'un fort sentiment d'exclusion. Ensuite, il sait qu'il manque de mots pour communiquer son mal-être. Son langage pauvre est dépourvu du charme de la poésie du chanteur de Thrace. Il considère, enfin, ne pas recevoir les soins que nécessite son état, l'attention d'autrui ne changeant pas le fait qu'il se sent délaissé. Nous percevons, en outre, le chant des Sirènes comme une promesse de combler ces manques. Le marin est attiré vers elles, car il croit qu'il n'y manquera de rien. Et le mélancolique y voit son vœu exaucé. En d'autres termes, sa plainte renferme illusion de ne plus devoir vivre dans le doute et l'incertitude. Au fond, le plaintif ne veut concéder aucune place à l'inconnu et au non-dit. Ses questions exigent des réponses absolues. De ce fait, la part inexprimable et insoluble du monde suscite chez lui beaucoup d'angoisse et peu de curiosité. Nous interprétons que le mélancolique ne supporte guère mieux les questionnements que les séparations amoureuses. Son drame est de quérir la compréhension de soi et de l'autre comme il quémante la présence infaillible d'un sauveur. Il désire être *tout pour l'autre* et connaître *tout de l'autre* afin de combler ce vide qui, selon lui, est à la naissance de sa souffrance.

Le personnage neurasthénique du roman de Ionesco est un bon représentant de cet état de manque ou d'incomplétude. Nous citons le passage suivant au premier chapitre de cette

---

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>491</sup> Voir art. 6.1.8.

thèse dans le cadre de notre aperçu de la phénoménologie<sup>492</sup>. Nous y revenons ici, car le discours s'applique à l'expérience d'une plainte mélancolique.

J'avais surtout le sentiment d'un manque. [...] Il y a toujours eu ce manque. Il y a toujours eu ce sentiment que quelque chose me manquait, donc qu'il y avait que manque. Qu'est-ce qui manquait? Qu'est-ce qui m'a manqué? J'aurais voulu tout savoir. C'est cela qui me manquait. De ne pas avoir su. De ne pas savoir tout. [...] Je n'avais fait aucun effort parce que je sentais qu'on ne pouvait pas savoir. J'en étais inconsolable.<sup>493</sup>

C'est dans cet état d'esprit que le mélancolique poursuit sa plainte. Il est inconsolable, parce que la connaissance est pour lui quelque chose qui s'embrace complètement ou pas du tout. Et, en fait, il a la même perception des relations humaines : l'autre est irrémédiablement absent et doit devenir absent tel que dans son fantasme infantile, c'est-à-dire, là au point d'abolir le désir.

Selon l'approche psychanalytique, l'attrait pour la plainte mélancolique s'explique par l'idée fausse, mais séductrice, que le sujet n'a pas à quitter le monde infantile et à clore le deuil. En l'occurrence, le mélancolique entretient la croyance que la séparation n'aurait pas dû avoir lieu et qu'il a subi une injustice. Il se «révolte face à la réalité de la séparation [...] qui n'est pas sans évoquer les premières révoltes de l'infans<sup>494</sup>», écrit Jacobi. Le sujet dépose ses lamentations en obstacle au départ d'autrui, car il veut revenir à l'état avant la perte où, dans ses fantaisies, on répond parfaitement à son désir. Il est séduit par la promesse mensongère des Sirènes, dans l'expectative d'une entente amoureuse parfaite et d'un savoir assouvi de tout questionnement. Si les autres l'ont tant déçu, c'est qu'ils n'ont pas su le guérir de son incomplétude. Ainsi, la psychothérapie avec le mélancolique est une longue plainte contre ceux qui ne répondent pas à sa demande – y compris maintenant le thérapeute lui-même.

Les Sirènes nous montrent l'avidité du mélancolique, en allant jusqu'à dévorer leurs victimes pour ne pas qu'elles leur échappent ; «Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr

---

<sup>492</sup> Voir art. 1.1.1.

<sup>493</sup> Ionesco, p. 203-204.

<sup>494</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 17.

les doux airs qui sortent de nos lèvres<sup>495</sup>». Les Sirènes créent le mirage auquel veut croire le mélancolique et qu'il reproduit dans sa plainte : l'autre est l'instrument qui comblera le manque. Leur cannibalisme représente ce désir de fusion qui ne laisse que les os. Cela entraîne aussi un sentiment de perte d'identité, car si la séparation est impensable, l'avènement de l'identité propre l'est tout autant. Le plaignant n'existe qu'à travers sa plainte et ne saurait se définir sans elle. Inversement, l'autre ne peut être pris pour un interlocuteur distinct, pour un sujet. Ce qui est «autre» est menaçant. En d'autres mots, l'altérité représente une différence inquiétante qui ne stimule ni la créativité ni le désir de questionner.

La promesse que les Sirènes ne tiennent pas est analogue à celle que la plainte ne tient pas. C'est un vœu irréalisable, mais non moins envoûtant. Le drame du plaignant est d'y croire encore, malgré des déceptions rencontrées quotidiennement. Il est d'une persévérance inouïe que le choc de la réalité ne tarit pas<sup>496</sup>. Tout porte à croire, inversement, que l'échec renforce la quête de la complétude. Plus il expérimente la limite de ses connaissances ou la limite de son accès à l'autre, plus il donne raison à sa plainte. Il ne cesse de reprocher à l'autre d'être absent et confirme sa croyance, lorsqu'il le trouve effectivement absent. Ainsi, la plainte mélancolique persiste, car ce que l'autre a à offrir est éternellement insuffisant. Ce n'est jamais le «tout» qu'il aurait souhaité.

#### 6.2.5 Le chant déroutant des Sirènes

Dans sa dissertation sur la musique, le philosophe Jankélévitch met en parallèle le chant des Sirènes et les tentations qui nous mènent à l'écart de notre route. «Les Sirènes marines, ennemies des Muses, n'ont d'autres but que de dévier, retarder l'odyssée d'Ulysse<sup>497</sup>», écrit-il. Elles veulent que le héros s'arrête et oublie sa mission. Elles se trouvent, plus spécifiquement, sur leur chemin de retour, au terme du voyage, lorsque Ulysse s'apprête à retrouver les siens. Les Sirènes des *Argonautiques* sont situées de manière à s'opposer au

<sup>495</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 301-302.

<sup>496</sup> Voir art. 2.2.3. Freud explique que le travail du deuil consiste à faire l'épreuve de la réalité, c'est-à-dire de constater que l'autre n'est plus là et qu'il doit reporter son amour sur un substitut.

<sup>497</sup> Jankélévitch, p. 9-10.

retour de l'Argo vers la Thrace, tout comme elles souhaitent empêcher Ulysse de regagner Ithaque. En vérité, elles barrent le chemin vers la maison qui est le lieu des réconciliations, ce lieu où sont les gens qui donnent sens à la vie, où on nous reconnaît une place, où on est attendu et espéré.

La magicienne Circé annonce le danger qui guette les navigateurs : «There is no home-coming for the man who draws near them unawares and hears the Sirens' voices ; no welcome from his wife, no little children brightening at their father's return.<sup>498</sup>» Nous comprenons qu'elles séduisent, selon le latin *seducere* qui veut dire «emmener à l'écart» ou «corrompre<sup>499</sup>», déroutant les navires et les hommes à leurs bord. Les Sirènes sont déroutantes au sens propre et au sens figuré, car elles dévient la route des navigateurs et trompent le jugement de leurs victimes. Elles conduisent sur une fausse route et promettent des merveilles qu'elles ne livreront pas. Selon notre interprétation, être séduit par une Sirène équivaut à l'oubli du trajet menant vers une chaumière sûre.

[La] musique des Sirènes est plus qu'un bruit distrayant, divertissant ou dissipant, un empêchement de réfléchir, – c'est un art d'agréer frauduleux. [...Les] enchanteresses postées sur la route d'Ithaque, qui est la route de la vérité, veulent nous fourvoyer, nous dérouter de notre route, nous faire dévier de la voie droite.<sup>500</sup>

La «voie droite» dont parle Jankélévitch est, selon nous, tracée par le chant cohérent d'Orphée. Les plaintes du musicien ouvrent le chemin que barrent les Sirènes, soit le chemin de l'empathie, de l'amitié et de la compréhension. L'amour aussi est un thème qui revient dans les deux mythes. Pour Orphée, c'est l'amour perdu ou l'amour qui s'exalte par la chanson. Lorsqu'il est question d'amour dans le mythe des Sirènes, c'est pour dire qu'elles n'en veulent pas. Ovide évoque leur «visage de vierge<sup>501</sup>» et les *Argonautiques*, leur voix virginale<sup>502</sup>. À l'évidence, «leur appétit est vorace mais l'amour ne semble pas beaucoup les intéresser.<sup>503</sup>» Rappelons que la rivalité entre les Sirènes et Aphrodite découle de leur mépris

<sup>498</sup> Homer, *The Odyssey*, Trad. par Rieu, p. 190.

<sup>499</sup> Picoche, p. 114.

<sup>500</sup> Jankélévitch, p. 182.

<sup>501</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, p. 150.

<sup>502</sup> Apollonios, *Apollonios de Rhodes : Argonautiques*, Trad. par Delage et Vian, p. 109.

<sup>503</sup> Consoli, p. 19.

de l'amour et que la déesse est à l'origine de leur métamorphose en femmes-oiseaux<sup>504</sup>.

L'analyse du récit nous porte à questionner la place de l'amour dans le chant des Sirènes et, par extension, l'amour dans la plainte mélancolique.

#### 6.2.6 L'amour chez les Sirènes et dans la plainte mélancolique

Nous venons de dire que la séduction – *seducere* – des Sirènes est une déroute, un éloignement et une corruption. Le chant brouille le sens de la quête des marins, les fait dévier de leur mission et de leur famille. Ce cri passionnel n'a rien en commun avec l'amour. Il prie plutôt le marin de se défaire de ses liens fondateurs et d'écouter le chant voluptueux et mortifère. «There is no home-coming for the man who [...] hears the Sirens' voices<sup>505</sup>». Par conséquent, il nous semble que cette déroute est une illustration de l'incapacité d'aimer dont parle Freud et dont nous faisons l'analyse en lien avec le mythe d'Orphée<sup>506</sup>. Ici aussi, le sujet se détourne d'autrui et du monde. Les marins sont épris d'une plainte qui les dépasse et les envoûte. Ces voix magnifiques sont soudain les seules à pouvoir combler leur appétit pour la connaissance, et c'est au sacrifice de leurs êtres chers qu'ils partent à la conquête d'un savoir tout puissant. Or, de notre point de vue, cela traduit aussi un désir immodéré de posséder l'autre. En fin de compte, cette quête illusoire est mue par la convoitise et jamais par un sentiment amoureux.

Nous comprenons davantage l'expérience du sujet mélancolique lorsque nous analysons le lieu où habitent les Sirènes. Ces créatures mythiques vivent à la fois bien à la vue et sont inaccessibles. Du haut de leur rocher, elles sont parfaitement audibles et assidûment hors d'atteinte. Il est inconcevable qu'un marin passe sans ouïr leur chant – il leur faut cet auditoire – néanmoins, il est aussi inimaginable que ce marin accoste dans leur port comme un invité. Personne n'est invité chez elles, et pourtant, nul de se dérobe à leur séduction.

<sup>504</sup> Graves, *The Greek Myths : Volume Two*, p. 361.

<sup>505</sup> Homer, *The Odyssey*, Trad. par Rieu, p. 190.

<sup>506</sup> Voir art. 6.1.8.

Nous croyons que le mélancolique vit ainsi exposé et reclus. Il «s'épanche auprès d'autrui de façon importune, trouvant satisfaction à s'exposer à nu<sup>507</sup>» et, en même temps, se place de manière à rester intouchable. Le sujet ne s'isole pas complètement du monde, la plainte étant sa manière maladroite et inefficace de se lier et qu'il n'abandonne pas. Il se raconte même si, au fond, il est toujours déçu du résultat. «[Nous] sommes [...] convoqués à une rencontre paradoxale avec un sujet persuadé de l'incommunicabilité de son expérience sans renoncer à tenter de la dire.<sup>508</sup>» Même s'il en pervertit la fonction communicatrice, le mélancolique ne délaisse jamais la parole. Il se lamente sans fin comme les Sirènes chantent sans fin ; «the Sirens kept uttering their ceaseless song<sup>509</sup>». Peut-être y tient-il, afin que le lien à l'autre ne soit pas résolument coupé. Nous croyons en effet que la mélancolie ne l'empêche pas de nourrir de grandes attentes à l'égard de sa plainte. Ne lui a-t-on pas dit que parler guérit? La croyance populaire voudrait qu'exprimer de quoi on souffre dissipe la souffrance : «parle au moins, tu te sentiras mieux.» Il est donc surpris et inquiet de constater que l'apaisement ne vient pas. Il se dit qu'il n'a pas assez parlé, ou pas de la bonne manière, pas depuis assez longtemps, et persiste à se plaindre, pensant qu'un jour, les mots tiendront leur promesse libératrice. Il ne sait pas que parler ne suffit pas. Le mélancolique s'attend à ce que son monologue plaintif ait des effets thérapeutiques et ne tient pas compte de l'effort qu'il doit fournir, que dialoguer c'est aussi entendre ce que l'autre a à lui répondre.

Ainsi, le sujet mélancolique parle de lui sans pudeur et sans se soucier de qui l'écoute, pourvu que quelqu'un l'écoute. Il se plaint sans cesse, mais à personne en particulier, car l'autre est un objet utilitaire et interchangeable. Il se comporte comme les Sirènes qui donnent leur chant à n'importe qui et qui ne choisissent pas leur auditeur. Or ce choix est le fondement de l'amour, un mot d'amour étant toujours adressé à une personne choisie.

Une autre caractéristique marquante de la plainte mélancolique est la répétition du discours. Nous y voyons encore un indice de l'acharnement du plaintif et une démonstration de l'échec de son recours à la parole. Ses plaintes sont vidées de leur sens à force d'être répétées dans le vide.

---

<sup>507</sup> Freud, p. 154.

<sup>508</sup> Jacobi, *Les mots et la plainte*, p. 72.

<sup>509</sup> Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 357.

### 6.2.7 La redite et la plainte

Notre interprétation du mythe d'Orphée a montré que la répétition était au centre de l'expérience du mélancolique<sup>510</sup>. Les chants qu'Orphée dédie à Cyparissus et Hyacinthe montre que son deuil et sa plainte seront éternels<sup>511</sup>, or, le chant des Sirènes nous apparaît d'une redondance équivalente. Les *Argonautiques* décrivent leur chant ininterrompu ; «the Sirens kept uttering their ceaseless song<sup>512</sup>». Cette voix envoûtante rejoue le même refrain et témoigne des plaintes qui ne servent qu'à faire mal ou qu'à se faire mal. Les Sirènes s'adressent à Ulysse comme on donne un ordre : «Viens ici! viens à nous! Ulysse tant vanté! l'honneur de l'Achaïe!... Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix!<sup>513</sup>» Ici, redire c'est insister, s'objecter à la séparation et désavouer le deuil. Par conséquent, nous constatons encore que le sujet s'enlise avec un discours qui ravive la souffrance de la perte. Il revit à la fois la peine d'avoir perdu et l'impuissance de ne pouvoir empêcher la rupture. Le présent mythe illustre, de surcroît, la rage qui accompagne cette impuissance.

Mais, toute répétition n'est pas mélancolique. La répétition est un procédé fondamental en musique, par exemple. La fugue musicale va à l'encontre de l'expérience d'une plainte mélancolique. Bien que construite sur un thème répété, elle n'est pas douloureuse à écouter. La reprise du thème est même entraînante et vivifiante. Au fond, «l'idéal serait de pouvoir répéter comme Bach.<sup>514</sup>» Il s'agit d'une forme de répétition qui n'est ni stérile ni une répétition de la douleur. Il y a là un jeu où triomphe la subtilité des variations qui n'est jamais banale redite. «En musique, [...] répétition n'est pas redite!<sup>515</sup>», écrit Jankélévitch. Cet auteur décrit une expérience musicale qui, selon nous, est très proche de l'expérience plaintive poétique ; «Pour l'auditeur et l'interprète la redite n'est pas moins novatrice : il arrive que réentendre et rejouer soient un moyen de découvrir, à l'infini, des rapports nouveaux, des correspondances subtiles, des beautés secrètes, des intentions cachées.<sup>516</sup>» Le philosophe

<sup>510</sup> Voir art. 6.1.6.

<sup>511</sup> Voir art. 6.1.2.

<sup>512</sup> Apollonius, *Apollonius Rhodius : The Argonautica*, Trad. par Seaton, p. 357.

<sup>513</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. par Bérard, p. 301.

<sup>514</sup> Voir à ce sujet Benjamin Jacobi, *Cent mots pour l'entretien clinique*, Paris, Érès, 1995, p. 193.

<sup>515</sup> Jankélévitch, p. 123.

<sup>516</sup> Jankélévitch, p. 35.

évoque la possibilité d'entendre autrement ce qui a mille fois été dit ou pensé, comme cela peut être le cas en psychothérapie. L'effet réparateur vient entre autres, lorsque le sujet renonce à répéter des phrases identiques pour s'attarder au sens et aux correspondances subtiles dont parle Jankélévitch. Qui plus est, le travail clinique instaure une dialectique qui a lieu aussi en musique : il y a un interlocuteur qui reprend, refond et interprète les plaintes. De la bouche d'autrui, elles sonnent déjà différentes. Le seul fait de l'altérité nuance les paroles jusqu'alors stériles. La redite est non seulement attendue, mais bienvenue dans la situation psychothérapique, car elle marque le début du remaniement des idées reçues où l'autre a maintenant son mot à dire.

Toutefois, le mélancolique tolère mal que l'autre ait un mot à lui. Il cherche à ne pas être interrompu et évite la fin d'un échange comme il proteste contre toutes les séparations. L'épanchement plaintif ne s'inscrit pas dans le temps discontinu qui cède une place à la parole d'autrui, puisque toute limite est vécue comme une rupture du lien. Le monologue plaintif est ainsi, telle une longue phrase sans ponctuation, jamais rythmée par des pauses. Ce sujet ne comprend pas que la fréquentation exige la mesure d'un temps. Fréquenter quelqu'un, c'est le laisser venir et repartir. C'est aussi l'espérer. La redite mélancolique s'oppose à cet état de fait et, donc, aux départs. Il est lui-même immobile, comme l'enseigne le mythe, et toujours dans la position de celui qu'on quitte. Or, il ne lui vient pas à l'esprit qu'il a aussi le loisir de partir et de venir. La fin représente invariablement cet arrêt de mort mis en scène dans les deux mythes de notre étude.

En somme, le langage du mélancolique est pauvre et sclérosé. Nous peinons à le comprendre car il peine à dire les mots qui résonnent en nous, l'auditeur. Il a même tendance à ignorer les résonances lorsque l'autre en soulève, car ils sont des ponts pour rétablir le contact qu'il veut éviter pour ne pas clore le deuil, pour ne pas renoncer à l'amour parfait qu'il n'a pas trouvé et dont, à son avis, on l'a privé.



## CONCLUSION

Notre interprétation des mythes met en lumière deux types de discours de souffrance. Ainsi, nous avons vu que le plaignant trouve parfois le réconfort dans la plainte et qu'à d'autres moments, il ne peut articuler que le désespoir. Nous avons décrit le phénomène de la plainte poétique et le phénomène de la plainte mélancolique. Ces deux phénomènes identifient les sujets qui cherchent à donner un sens à leur expérience, à changer et à échanger comme l'explique Roustang<sup>517</sup>, et ceux qui, au contraire, s'enlisent dans la douleur. Nous traçons en fait deux manières dont une personne trouve à parler de sa souffrance.

Chacune de ces descriptions vise à soutenir le psychologue dans sa pratique clinique en l'aidant à mieux saisir la signification des récriminations qui lui sont adressées, à repérer – et à tolérer – les redites qui paralysent le travail et camouflent la vraie peine. Car le discours du mélancolique est pesant et cruel, comme nous l'avons constaté à travers les mythes. Écouter ces plaintes exige de la patience et de la vigilance de la part du thérapeute, car il devient à son tour la cible des attaques. Il devient, autrement dit, celui qui n'a pu guérir le sujet de son incomplétude. Le cri des Sirènes témoigne de cette rage mélancolique qui rend la souffrance presque inaudible. En vérité, nous voulons détourner l'auditoire de ces cris spectaculaires afin d'apercevoir la complexité de l'expérience du mélancolique. À notre sens, son discours dur et répétitif prononce à la fois un refus et une demande : il s'agit du refus du deuil qui appelle à la fusion pour colmater la blessure. Il veut cesser de souffrir, mais s'oppose à toute responsabilité personnelle. De son point de vue, l'apaisement de la douleur est du devoir de l'autre.

Du reste, le mélancolique cantonne sa plainte à une fonction juridique, *Anklagen*<sup>518</sup>. Il se fait à la fois avocat et juge, et tente d'astreindre l'autre à soutenir son verdict. Tout porte à croire qu'il souhaite condamner le présumé auteur de sa souffrance et qu'on le blanchisse, comme

---

<sup>517</sup> Voir art. 5.3.2.

<sup>518</sup> Voir à ce sujet Freud, p. 157.

s'il s'agissait d'appliquer des lois, de punir et de récompenser tel qu'au royaume d'Hadès. Il déclare d'autant plus ardemment la culpabilité des autres lorsqu'il se sent accusé et démuné devant le deuil. Autrement dit, la faute est imputée à autrui comme une défense, pour ne pas avoir à se mettre en action. Le sujet adulte abdique comme s'il n'avait aujourd'hui que les ressources d'un enfant meurtri. Or il apparaît que le mélancolique oscille entre un sentiment de toute-puissance et une forte diminution de l'estime de soi, ces deux états ne faisant qu'accentuer sa détresse. Il n'est ni aussi fort ni aussi faible qu'il ne le croit, cependant l'échec répété de l'emprise sur l'objet provoque une rage et une impuissance dont il ne sait se défaire. En outre, le thérapeute compose avec un sujet qui revendique son dû et qui interprète sa solitude comme un châtement.

Une personne peut, en contrepartie, adopter une plainte poétique telle que définie par notre analyse des complaints d'Orphée. Cette plainte est cohérente, limpide et harmonieuse comme les chants orphiques. Elle donne accès à l'expérience du sujet et à sa souffrance. Les dieux des Enfers sont gagnés par la sincérité du chant d'Orphée car il chante la vérité. Il joue de sa lyre non pas pour enjôler, mais pour dire la profondeur de son attachement à Eurydice. Sa parole prie l'auditeur d'écouter et ne le confine pas, par contraste à l'appel passionnel, déchirant et destructeur des Sirènes. Leur passion est douloureuse comme le veut le latin *passus* qui signifie souffrance<sup>519</sup>. Le mélancolique souffre de ne vivre que dans le manque, le regard rivé sur l'objet de sa convoitise. L'autre est là devant lui, mais sa présence n'évoque que la séparation à venir ou l'impossibilité d'une entente parfaite. Sa quête de la béatitude est toujours une agression, une intrusion excessive, car elle instrumentalise le rapport à autrui. L'autre est un objet qui sert la restauration du lien fusionnel, qui remplit le vide ou la bouche affamée de la Sirène. En réalité, si le mélancolique savait se confier, il ne s'attendrait à rien hormis l'écoute et la considération qu'Orphée obtient durant son voyage au Tartare. Hadès lui offre ses condoléances, c'est-à-dire de partager son chagrin. Au fond, la plainte poétique nous console et nous aide car, au lieu d'exciter des passions, elle appelle la compassion.

Lorsque Orphée remonte des Enfers, il n'est plus le même. Son dévouement à Eurydice l'empêche d'effectuer son deuil, car son regard est tourné vers le passé. Le mythe illustre une

---

<sup>519</sup> Picoche, p. 373.

incapacité d'aimer. Toutefois, nous ne l'interprétons pas uniquement comme une incapacité à aimer une nouvelle personne. Ce regard en arrière est aussi une manière de tourner le dos au monde, aux amis, aux échanges et aux projets que pourrait entreprendre le héros. À travers sa plainte, le mélancolique revit l'événement comme au premier jour, car ses lamentations rouvrent à chaque fois les blessures liées à la perte. Il est, de ce fait, responsable du meurtre répété de celui qui lui manque, cette répétition «amusicale» ayant pour effet de convoquer le sentiment de vide initial.

Cette thèse exemplifie la fixation du mélancolique par le biais de divers protagonistes : à travers les plaintes revendicatrices d'Orphée et son deuil éternel, à travers le chant séducteur des Sirènes, l'appel sans réponse du personnage de Schmitt<sup>520</sup>, la lamentation du *Chasseur Gracchus* de Kafka<sup>521</sup>, les doléances dépeintes dans le roman de Ionesco<sup>522</sup> et celles décrites par Pachet<sup>523</sup>. Chacun de ces auteurs présente un sujet plaintif qui n'admet aucune perspective contredisant sa vision mélancolique du monde. En d'autres mots, nous sommes en présence de sujets qui n'ont d'oreille que pour la voix des Sirènes.

Les Sirènes gréco-romaines incarnent le chant «qu'il faut savoir ne pas écouter pour continuer à vivre.<sup>524</sup>» Elles prétendent qu'il est possible de ne pas être soumis à la finitude, autrement dit, que la séparation aurait pu – et dû – ne pas avoir lieu. En écoutant le chant des Sirènes, le mélancolique ne sait pas qu'il se bute à des limites saines et constitutives de l'être. Il ne sait pas que le départ d'autrui n'annonce pas que la douleur, et qu'il existe des manques qui éveillent la curiosité à l'égard du monde. À vrai dire, la faille dans la compréhension de soi et de l'autre nous incite à poursuivre le dialogue. Jager souligne, à cet égard, qu'il est nécessaire de s'absenter pour célébrer les retours ; «The mysterious wholeness and completeness that accompanies love and friendship comes fully into light only in parting. Friendship [...] is born and can prosper only in a world of broken and mortal things.<sup>525</sup>» Ce monde *of broken and mortal things* effraie le mélancolique car, pour lui, la fin de l'emprise

<sup>520</sup> Voir art. 6.1.8.

<sup>521</sup> Voir art. 6.1.3.

<sup>522</sup> Voir art. 6.2.4.

<sup>523</sup> Voir art. 6.1.7.

<sup>524</sup> Sansot, p. 56.

<sup>525</sup> Jager, «Couple and Cosmos», p. 46.

toute-puissante de l'autre signifie la coupure définitive du lien. Voilà pourquoi il s'oppose aussi violemment à la séparation.

Le deuil de cette position infantile est néanmoins essentiel. «Loving and dwelling begin with the acceptance of a wounding separation from a natural and limitless whole and with the recognition of a difference that sets in motion a dynamic, loving interaction between neighboring worlds.<sup>526</sup>» Notre analyse dévoile que la plainte poétique apaise les cœurs brisés et permet d'entamer le deuil, toutefois cela n'est possible qu'au moment où le plaignant fait un aveu d'impuissance. Ce plaignant accepte, comme Schmitt, de n'être qu'un homme<sup>527</sup>. Orphée ne pourra pas ramener Eurydice des Enfers, les morts ne seront pas ressuscités. Psyché doit renoncer à posséder son amant si elle veut le toucher et être touchée<sup>528</sup>. D'une certaine manière, *l'autre est présent seulement quand je renonce à le saisir*. Ainsi, l'autre n'est pas là pour restituer une perte ou pour réparer le sujet au sens propre. La blessure liée à la séparation restera en partie ouverte, car c'est de cette brèche que naît le dialogue, le désir de se rapprocher les uns des autres, l'amitié et l'amour.

En occurrence, une plainte poétique instaure une dialectique qui ne connaît pas les exigences de la mélancolie. Ici, les réponses peuvent rester partielles et les rencontres imparfaites, sans qu'il n'y ait de drame. Ce type de plainte est comparable à une œuvre d'art car elle ne commande que notre écoute et notre présence. Au lieu d'accentuer l'expérience de manque, ces dialectiques introduisent la musique et la poésie dans le discours du plaignant. Pour illustrer cette idée, nous pensons aux madrigaux de Monteverdi qui racontent l'absence de l'être aimé et qui remplissent cet espace vacant par la musique<sup>529</sup>. Le madrigal n'assombrit pas l'humeur de l'auditeur qui reste lui-même surpris d'être apaisé par un air aussi tragique.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>527</sup> Voir à ce sujet Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, p. 61. Voir aussi art. 5.3.2.

<sup>528</sup> Voir art. 6.1.6.

<sup>529</sup> Voici, à titre d'exemple, le texte d'un madrigal de Claudio Monteverdi intitulé *Così sol d'una chiara fonte viva* : «Una man sola mi risana e punge / E perchè il mio martir non giunga riva / Mille mille volte il di moro / e mille mille nasco / tanto dalla salute mia son lunge.» (C'est une seule main qui me blesse et me guérit / Et fait, pour que jamais mes tourments n'aient de cesse / Que mille fois par jour je meure et je renaisse / Tant je suis du salut éloigné aujourd'hui) ; Claudio Monteverdi, «Così sol d'una chiara fonte viva», *Libro VIII : Madrigali guerrieri et amorosi*, New York, Dover, 1979, p. 57-74.

Pascal Bruckner propose une vision qui nous semble antagoniste à celle du mélancolique et qui supporte notre interprétation des mythes. Pour cet auteur, ce qui contraint l'accès à l'autre est aussi ce qui enrichit la vie. Il écrit ceci à propos de la liberté :

Être libre, c'est d'abord jouir des liens d'affection et de réciprocité qui nous rattachent à nos semblables et font de nous des personnes reliées, des personnes chargées. Nous sommes lourds de toutes les entraves qui, en freinant notre indépendance, la renouvellent et l'enrichissent.<sup>530</sup>

Toutes les entraves dont parle Bruckner ne sont que des empêchements pour le mélancolique – ces limites dont il se plaint. Or, la plainte elle-même ne cesse de clamer son inefficacité. Le sujet croit faire ce qu'il faut, cependant le langage n'est pas le dire tout puissant auquel il s'attendait. «Là, comme ailleurs, un immense amour déçu<sup>531</sup>».

Qui plus est, ces personnes choisissent souvent de suivre une psychothérapie puisqu'elles ne peuvent abandonner leur plainte. Elles préfèrent la plainte au silence. À ce sujet, notre étude met de l'avant des thématiques liées à la pratique clinique. Certes, l'aspect psychothérapique a été peu abordé dans cette thèse, notre visée étant prioritairement la description des deux phénomènes de la plainte. Notre interprétation décrit le cheminement d'Orphée vers la mélancolie, mais approfondit peu le mouvement inverse. Une personne peut-elle apprendre à se plaindre «poétiquement» au sens où l'entend cette thèse? Si oui, quelles seraient les visées et la définition d'une thérapeutique qui prend pour modèle la complainte d'Orphée? Voilà des questions qui restent à explorer.

Pour clore notre discussion et proposer des pistes de recherche, nous nous rapportons une fois de plus à Roustang. Ce dernier définit la fin de la plainte, entre autres, comme la fin d'une répétition. D'après cet auteur, le sujet guérit de sa plainte lorsqu'il cesse «de répéter une forme unique et stéréotypée de relation pour apprendre des formes nouvelles dont le nombre est infini.<sup>532</sup>» Cette idée confirme encore que le deuil est au centre de la problématique du mélancolique, cependant, il reste à comprendre comment ce deuil s'effectue, à nommer les

<sup>530</sup> Pascal Bruckner, *La tentation de l'innocence*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1995, p. 142.

<sup>531</sup> Jean-Bertrand Pontalis, «Mélancolie du langage», *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 253.

<sup>532</sup> Roustang, *Comment faire rire un paranoïaque?*, p. 159.

étapes et les embûches. Fidèle à notre démarche herméneutique, nous trouvons une illustration de ce que prône Roustang dans un passage du roman *Les mots pour le dire* où Marie Cardinal parle de sa psychanalyse. Ce roman pourrait être le point de départ d'une réflexion sur le deuil mélancolique, en considérant comment Cardinal parle de l'aboutissement de sa cure. Elle explique que son analyse a modifié son rapport à ses enfants et qu'elle les considère dorénavant comme des êtres dont elle a à faire la connaissance.

Au fur et à mesure que, dans l'impasse<sup>533</sup> se construisait mon équilibre, ma vie, à l'extérieur, prenait elle aussi un sens et une forme. Je devenais de plus en plus capable de parler avec les autres, de les écouter [...]. Comme mes enfants n'étaient plus mon unique point de contact avec la réalité, je pesais moins sur eux, je les élevais mieux, je les comprenais mieux. C'est à cette époque que nous avons construit tous les quatre des ponts qui allaient de chacun d'eux à moi et de moi à chacun d'eux. [...] Je me sentais (et je me sens toujours) responsable de les avoir mis au monde mais j'étais en train d'apprendre que je ne devais surtout pas me sentir responsable de leurs individualités. Ils n'étaient pas moi et je n'étais pas eux. J'avais à faire leur connaissance comme ils avaient à faire la mienne.<sup>534</sup>

Dans cet extrait, nous comprenons que la fin de la plainte mélancolique s'accompagne d'un effort pour rencontrer l'autre. Sortir de la maladie – ou de l'impasse, comme dit l'écrivaine – a tout à voir avec ce mouvement vers le monde. Le mélancolique convoite un savoir et un pouvoir souverains qui closent tous les débats. Il veut vivre béat et repu, mais sa plainte le ramène sans cesse à l'échec de sa quête. Y renoncer signifie accepter que l'autre soit en partie insaisissable et qu'il ait à l'écouter et à le questionner comme vient de le dire Cardinal. Faire connaissance, voilà qui est véritablement sans fin.

<sup>533</sup> L'impasse est le nom que Marie Cardinal donne à l'endroit où elle suit son analyse.

<sup>534</sup> Cardinal, p. 205.

## BIBLIOGRAPHIE

### Traductions des récits antiques

- Apollonios de Rhodes. 1912. *Apollonius Rhodius: The Argonautica*. Trad. du grec par R.C. Seaton. New York : G.P. Putnam's Sons, 434 p.
- , 1964. *The Argonautica of Apollonius Rhodius*. Éd. de George W. Mooney. Amsterdam : Adolf M. Hakkert Publisher, 454 p.
- , 1996. *Argonautiques, Tome III : Chant IV*. Trad. du grec par Émile Delage et Francis Vian. Paris : Les belles lettres, 280 p.
- Homère. 1946. *The Odyssey*. Trad. du grec par Emile Victor Rieu. Londres : Penguin Books, Penguin Classics, 365 p.
- , 1957. *L'Odyssée*. Trad. du grec par Médéric Dufour et Jeanne Raison. Paris : Éditions Garnier Frères, 406 p.
- , 1961. *L'Odyssée*. Trad. du grec par Mario Meunier. Paris : Éditions Albin Michel, 425 p.
- , 1962. *The Odyssey*. Trad. du grec par George Herbert Palmer. Éd. de Howard Porter. New York : Bantam Books, 307 p.
- , 1996, 1931. *L'Odyssée*. Trad. du grec par Victor Bérard. Paris : Librairie Générale Française, 542 p.
- Ovide. 1955. *The Metamorphoses of Ovid*. Trad. du latin par Mary M. Innes. Londres : Penguin Books, Penguin Classics, 368 p.
- , 1966. *Les métamorphoses*. Trad. du latin par Joseph Chamonard. Paris : Garnier-Frères Flammarion, 504 p.
- , 1993. *Remèdes à l'amour*. Trad. du latin par Xavier Bordes. Paris : Éditions Mille et une nuits, 61 p.

**Ouvrages en phénoménologie, en philosophie, en herméneutique et ouvrages traitant de la méthode en sciences humaines**

- Bachelard, Gaston. 1942. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Coll. «Le livre de poche». Paris : José Corti, 218 p.
- , 1991, 1970. *Le droit de rêver*. Paris : Quadrige, Presses Universitaires de France, 245 p.
- , 1998, 1957. *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige, Presses Universitaires de France, 214 p.
- Baricco, Alessandro. 1992, 2004. *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*. Trad. de l'italien par Françoise Brun, Coll. «Folio». Paris : Gallimard, 130 p.
- Bruckner, Pascal. 1995. *La tentation de l'innocence*, Paris : Grasset et Fasquelle, 312 p.
- Couturier, Fernand. 1971. *Monde et être chez Heidegger*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 584 p.
- Deschamps, Chantal. 1993. *L'approche phénoménologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal : Guérin Universitaire, 111 p.
- Dutt, Carsten. 1998. *Herméneutique, Esthétique, Philosophie pratique : dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, Trad. de l'allemand par Donald Ipperciel. Québec : Éditions Fides, 133 p.
- Eliade, Mircea. 1963. *Aspects du mythe*, Coll. «Idées». Paris : Gallimard, 247 p.
- Gadamer, Hans-Georg. 1990. *Herméneutique: traduire, interpréter, agir*. Trad. de l'allemand par Fernand Couturier. Québec : Édition Fides, 211 p.
- , 1996. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Éd. de Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris : Éditions du Seuil, 530 p.
- , 1997. *Gadamer on Celan : «Who am I and who are you?» And Other Essays*, Trad. et Éd. de Richard Heinemann et Bruce Krajewski. New York : State University of New York Press, 190 p.
- Grondin, Jean. 1993. *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 238 p.
- , 1999. *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Coll. «La nuit surveillée». Paris : Les Éditions du Cerf, 238 p.



- , 2002. «La mort d'un grand philosophe». *Le Devoir* (Montréal), 16 mars.
- , 2003. *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*. Coll. «Philosophies». Paris : Presses Universitaires de France, 128 p.
- Guba, Egon G. 1990. *The Paradigm Dialog*. Newbury Park : Sage Publications, 424 p.
- Halliburton, David. 1981. *Poetic Thinking : An Approach to Heidegger*. Chicago : University of Chicago Press, 235 p.
- Heidegger, Martin. 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Coll. «Tel». Trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, 461 p.
- , 2001. *Poetry, Language, Thought*, Trad. de l'allemand par Albert Hofstadter. New York : Perennial Classics, Harper Collins Publishers, 227 p.
- Hentsch, Thierry. 2002. *Raconter et mourir : Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 431 p.
- Husserl, Edmund. 1992. *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Coll. «Profil : textes philosophiques», no 754. Trad. de l'allemand par Natalie Depraz. : Hatier, 79 p.
- Jager, Bernd. 1996. «The Obstacle and the Threshold : Two Fundamental Metaphors Governing the Natural and Human Sciences». *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 27, no 1, p. 26-48.
- , 2001. «The Birth of Poetry and the Creation of a Human World : An Exploration of the Epic of Gilgamesh». *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 32, no 2 (automne), p. 131-154.
- , 2001. «September 11, 2001». *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 32, no 2 (automne), p. vi-vii.
- , 2001. «Introduction». *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 32, no 2 (automne), p. 103-117.
- , 2003. «Rilke's "Archaic Torso of Apollo"». *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 34, no 1, p. 79-98.
- , 2004. «Le «Torse archaïque d'Apollon» de Rilke : propos sur la rencontre d'une oeuvre d'art». Trad. de l'anglais par Philippe Blouin, Université du Québec à Montréal. Texte inédit.
- , 2004. «Couple and Cosmos : An exploration of love and friendship within the context of three cosmogonic myths». Texte inédit.

- Jankélévitch, Vladimir. 1983. *La musique et l'ineffable*. Paris : Éditions du Seuil, 194 p.
- Jerphagnon, Lucien. 1969. *Vladimir Jankélévitch ou de l'Effectivité*. Coll. «Philosophes de tous les temps». Paris : Éditions Seghers, 179 p.
- Martinez, Annick. 2004. «Le phénomène de la rencontre : un pont vers l'altérité et le changement. Étude, un point de vue de la psychologie herméneutique, du phénomène de la rencontre dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 303 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 526 p.
- , 1964. *L'œil et l'esprit*, Préf. de . Claude Lefort. Coll. «Folio/Essais». Paris : Gallimard, 93 p.
- Mucchielli, Alex. 1996. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin/Masson, 303 p.
- Platon. 2000. *Phèdre, suivi de La pharmacie de Platon*. Trad. du grec par Luc Brisson. Paris : GF Flammarion, 412 p.
- Robitaille, Antoine. 2002. «Gadamer : une vie pour comprendre». *Le Devoir* (Montréal), 31 mars, p. D7.
- Sansot, Pierre. 2000. *Du bon usage de la lenteur*. Coll. «Rivages poche / Petite Bibliothèque». Paris : Éditions Payot & Rivages, 204 p.
- Weinsheimer, Joel C. 1985. *Gadamer's Hermeneutics : A Reading of Truth and Method*, New Haven : Yale University Press, 278 p.

#### **Ouvrages sur la plainte, sur la mélancolie et autres écrits en psychanalyse**

- Azouri, Chawki. 1992. *La psychanalyse*. Coll. «Flash Marabout». Allier (Belgique) : Marabout, 95 p.
- Cohn, Danièle. 1993. «La lyre d'Orphée». *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris : Éditions Gallimard, no 47 (printemps), p. 125-140.
- Consoli, Silla. 1980. *La candeur d'un monstre : essai psychanalytique sur le mythe de la sirène*, Coll. «Point aveugle». Paris : Éditions du Centurion, 152 p.

- Freud, Sigmund. 1940, 1917. «Deuil et mélancolie». Chap. in *Métapsychologie*, p. 147-174. Paris : Gallimard.
- Hassoun, Jacques. 1997. *La cruauté mélancolique*, Paris : Flammarion, 126 p.
- Hue, Jean-Louis. 2005. «Humeurs noires». *Le magazine littéraire : Les écrivains et la mélancolie, mal de vivre, spleen et dépression d'Homère à Philip Roth*, Hors-série, no 8 (octobre-novembre), p. 3.
- Jacobi, Benjamin. 1994. «La plainte», *Autrement*, Série mutations, Paris : Éditions Autrement, no 142 (février), p. 116-126.
- , 1995. *Cent mots pour l'entretien clinique*. Coll : «Clinamen». Paris : Érès, 232 p.
- , 1998. *Les mots et la plainte*, Coll : «Clinamen». Paris : Érès, 96 p.
- Le Dem, Jacques. 1993. «Le chant de la plainte». *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris : Éditions Gallimard, no 47 (printemps), p. 19-27.
- Lehmann, Jean.-Pierre. 1994. «De cette maladie peut-on guérir à temps?». *Filigrane*, no 3, p. 46-53.
- Pontalis Jean-Bertrand. 1977. *Entre le rêve et la douleur*, Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 274 p.
- , 1988. *Perdre de vue*, Coll. «Folio/Essais». Paris : Gallimard, 394 p.
- Robert, Marthe. 1964. *La révolution psychanalytique : la vie et l'œuvre de Freud*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 442 p.
- Roustang, François. 1999. «Seuls les poètes». *Filigrane*, vol. 8, no 1 (printemps), p. 26-36.
- , 2000. *La fin de la plainte*. Préf. de Lou Mas del Aire. Paris : Éditions Poches Odile Jacob, 247 p.
- , 2000. *Comment faire rire un paranoïaque?*. Paris : Éditions Poches Odile Jacob, 220 p.
- Winnicott, Donald Woods. 1986. *Home is where we start from*. Londres : Penguin Books, 287 p.
- Zaltzman Nathalie. 1998. *De la guérison psychanalytique*. Coll. «Épîtres». Paris : Presses Universitaires de France, 206 p.

### **Romans, pièces de théâtre, poèmes, contes, musiques et ouvrages sur l'art**

Andersen, Hans Christian. 1962. «La petite Sirène» dans *Contes*, p. 181-200. Trad. du danois par Anne-Mathilde Paraf. Paris : Gründ.

----- . 1974. «The Little Mermaid». Chap. in *The Complete Fairy Tales and Stories*, p. 57-76. Trad. du danois par Erik Christian Haugaard. New York : Doudleday.

Artinger, Kai. 2000. *Egon Schiele : sa vie et son œuvre*. Trad. de l'allemand par Marie-Claude Auger. Paris : Könemann, 95 p.

Bach, Johann Sebastian. «Chor : Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen (Chorus I/II)». *La Passion selon Saint Matthieu*. Orchestre philharmonique de Berlin, sous la direction de Herbert Von Karajan. Berlin : Polydor International GmbH, 1973.

Brel, Jacques. «Orly». *Quand on n'a que l'amour*. François Rauber, direction musicale et arrangement. Barclay. Éditions Famille Brel, 1977.

Cardinal, Marie. 1975. *Les mots pour le dire*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 279 p.

Dumas, Alexandre. 1994. *La reine Margot*. Paris : Éditions J'ai lu, 696 p.

Fischer-Dieskau, Dietrich. 1998. *La légende du chant*, par Evelyne Koch d'après une série d'entretiens, Paris : Flammarion, 279 p.

Ionesco, Eugène. 1999, 1973. *Le solitaire*. Coll. «Folio». Paris : Mercure de France, 208 p.

Kafka, Franz. 1969, 1935. «The Sirens». *Parables and Paradoxes*. Trad. de l'allemand par Clement Greenberg. New York : Schocken Books, p. 93.

----- . 1969, 1935. «The Hunter Gracchus». *Parables and Paradoxes*. Trad. de l'allemand par Clement Greenberg. New York : Schocken Books, p. 123-135.

----- . 1980. «Le chasseur Gracchus». *Œuvres complètes II*. Trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte. Coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris : Éditions Gallimard, p. 452-457.

Laferrière, Dany, 2004. *Le goût des jeunes filles*. Montréal : VLB Éditeur, 332 p.

Monteverdi, Claudio. 1979. «Cosi sol d'una chiara fonte viva». *Libro VIII : Madrigali guerrieri et amorosi*. New York : Dover, p. 57-74.

Pachet, Pierre. 1994. *Autobiographie de mon père*. Paris : Éditions Autrement, 132 p.

- Rilke, Rainer Maria. 1990. *Lettres à un jeune poète : précédées d'Orphée et suivies de deux essais sur la poésie*. Trad. de l'allemand par Gustave Roud, Lausanne : La bibliothèque des arts, 165 p.
- . 1993. *Lettres à un jeune poète : suivi de "Le poète" et "Le jeune poète"*. Coll. «Poésie». Trad. de l'allemand par Marc B. de Launay, Édition bilingue, Paris : Éditions Gallimard, 178 p.
- . 1997. *Oeuvres poétiques et théâtrales*. Paris : Gallimard, 1894 p.
- Rodin, Auguste. 1911. *L'Art*, Entretiens réunis par Paul Gsell, Coll. «Les Cahiers Rouges». Paris : Bernard Grasset, 207 p.
- Schmitt, Eric-Emmanuel. 1994. *Le visiteur*. Paris : Actes Sud-Papiers, 63 p.
- . 2005. *Ma vie avec Mozart*. Paris : Éditions Albin Michel, 166 p.
- Van Gogh, Vincent. 1988. *Lettres à son frère Théo*. Trad. du néerlandais par Louis Roëdlant, Coll. «L'imaginaire». Paris : Gallimard, 567 p.
- Vigneault, Gilles. «Les Sirènes». *Au bout du cœur*. Le Nordet. Les éditions le Vent qui Vire. GVNC-2-1828, 2003.

#### **Dictionnaires et ouvrages de références en mythologie antique et en psychanalyse**

- Bordes, Xavier. 1993. «Vie d'Ovide». In *Remèdes à l'amour*, Trad. du latin par Xavier Bordes, p. 53-60. Paris : Éditions Mille et une nuits.
- . 1993. «Ovide ou L'Art de "désaimer"». In *Remèdes à l'amour*, p. 47-51. Paris : Éditions Mille et une nuits.
- Commelin, Pierre. 1994. *Mythologie grecque et romaine*. Paris : Pocket, 468 p.
- Demont, Paul. 1996. «Introduction». In *L'Odyssée*. Trad. du grec par Victor Bérard, p. 7-70. Paris : Librairie Générale Française.
- Desautels, Jacques. 1988. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 648 p.
- Graves, Robert. 1955. *The Greek Myths : Volume One*, Baltimore (Maryland) : Penguin Books, 428 p.
- . 1955. *The Greek Myths : Volume Two*, Baltimore (Maryland) : Penguin Books, 446 p.

-----, 1967. *Les mythes grecs*, Trad. de l'anglais par Mounir Hafez, Paris : Fayard, Édition abrégée, illustrée, 223 p.

Grimal, Pierre. 1996. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 574 p.

Lambotte, Marie-Claude. «Mélancolie». In *Encyclopaedia Universalis : Dictionnaire de psychanalyse*, Albin Michel, Paris, 1997.

Laplanche, Jean, Jean-Bertrand Pontalis. 2004. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Quadrige, 523 p.

Picoche, Jacqueline. 1992. *Dictionnaire étymologique du français*, Coll. «Les Usuels», Paris : Le Robert, 619 p.

Roudinesco, Elisabeth, Michel Plon. 1997. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Fayard, 1191 p.